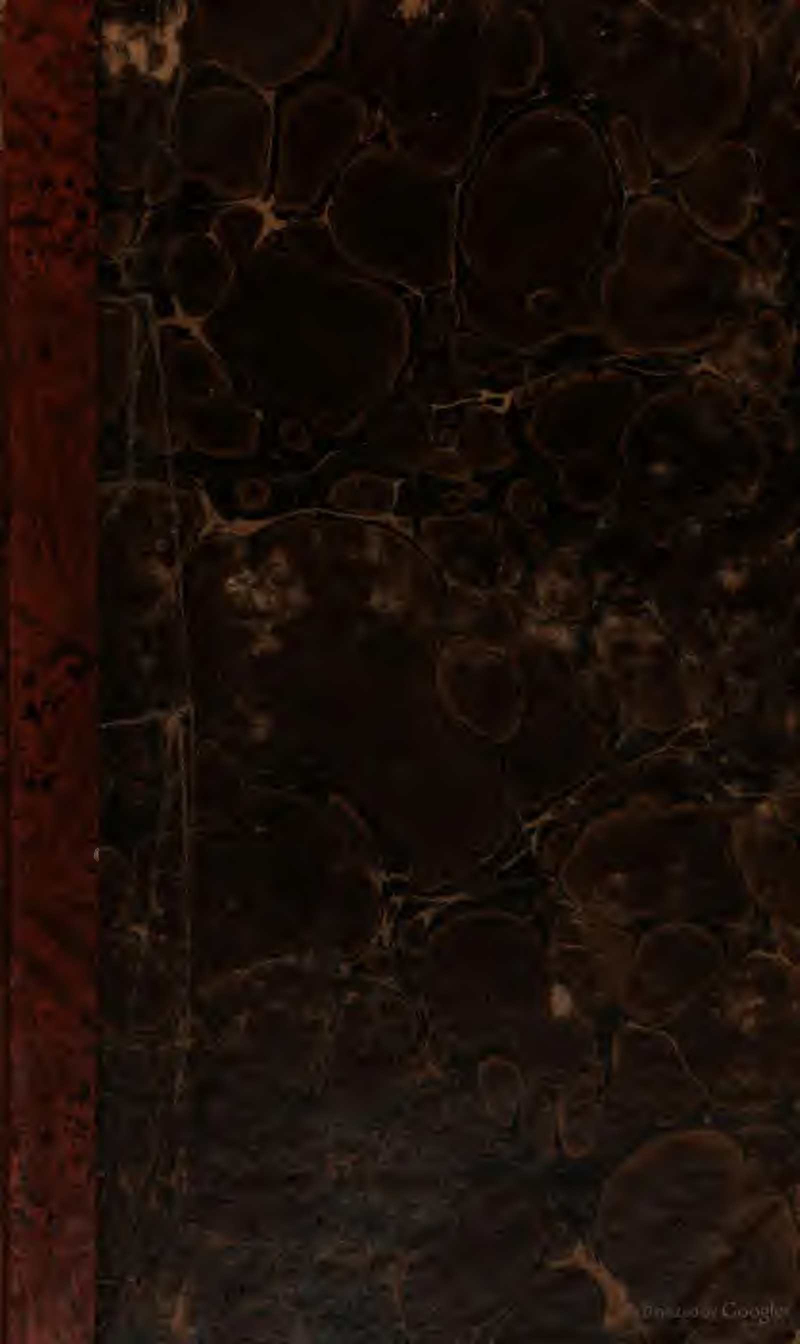






G. A. Bürger's

Lehrbuch der Ästhetik.

Herausgegeben

von

Karl v. Reinhard.



Erster Band.

Berlin.

In der Schüppel'schen Buchhandlung.

1825.

Printed in Germany

Vorrede des Herausgebers.

Dieses Lehrbuch ist der Inhalt der Vorlesungen über die Ästhetik, welche Bürger vom Jahre 1784 an bis zu seinem Tode im Jahre 1794 auf der Universität zu Göttingen mit Beifall wiederhohlt, die er immerfort berichtigt und erweitert, und zuletzt fast ganz umgearbeitet hat. Sie können in der Zeit, welche seitdem verflossen ist, nichts an ihrem Werthe verloren haben. Das Wahre, das Gute und Schöne bleibt viel länger unveraltet.

In wie fern es dem Verfasser gelungen sey, die Schwierigkeiten der Aufgabe, welche er sich selbst hoch genug gestellt hatte, zu überwinden, oder zu umgehen, darüber kann der Ausspruch der Kenner nun entscheiden. Wie sich aber auch nach den verschiedenen Ansichten die Stimmen theilen möchten, so werden sie sich doch unstreitig dahin vereinigen, dieses Werk für eine höchst interessante Erscheinung gelten zu lassen, als das erste und einzige, in welchem ein wahrhaft großer Dichter seine Kunst in ihrem ganzen Umfange theoretisch und systematisch behandelt hat.

Es gehört übrigens nur wenig Bekanntschaft mit der Literatur dieses Faches dazu, um die Bemerkung zu machen, daß der Verfasser bei jedem einzelnen Gegenstande seine Vorgänger benutzt habe. Ein Feind alles Scheins und jeder Täuschung, hat er es gewöhnlich mit Anführung ihrer Nahmen und Schriften, und meist mit ihren eigenen Worten gethan. Eben in dem fleißigen Zusammenlesen, der verständigen Anordnung, und der lichten, ungekünstelten Darstellung dessen, was die denkenden Köpfe aller Nationen zu dem Gebäude dieser Wissenschaft beigetragen haben, dürfte ein Hauptverdienst der Arbeit bestehen.

Ich werde Bürger's Vorlesungen über den Deutschen Styl unmittelbar und in gleicher Art nachfolgen lassen. Man kann sich von diesem Lehrbuche, das einem allgemein gefühlten Bedürfnisse abhelfen wird, schwerlich im voraus zu viel versprechen, wenn man auch nur nach des Verfassers Abhandlung „über Anweisung zur Deutschen Sprache und Schreibart" im 6. Bande meiner neuen Ausgabe seiner Schriften, (Berlin, 1823 — 4,) — von der die Vorlesungen dem Plane gemäß ausgeschlossen blieben, an welche sie sich aber anreihen, — urtheilen wollte.

Berlin, am 8. Aprill, 1825.

Inhalt des ersten Bandes.

Einleitung.

ten nehmen auf gleiche Weise den figürlichen Ausdruck an. 369. Die Sprache muß, dem Gefühle gemäß, sanft oder rauh, einförmig oder unterbrochen seyn. 369. Wenn die Sprache heftiger Affecten überhaupt verstümmelt und abgebrochen seyn muß, so ist dieß besonders bei den Monologen nothwendig. 370. Eigenthümlichkeiten guter Monologe. 370. Vor Pracht im Ausdrucke, die sich über den Ton der Gesinnung erhebt, und vor einer Sprache, die für den Ernst, die Würde, oder die Wichtigkeit des Gegenstandes zu gekünstelt, oder zu figürlich ist, hat sich der redende Künstler zu hüthen. 371. Es gilt für einen Fehler des Ausdrucks, wenn er für starke Affecten und Leidenschaften zu leicht und zu munter ist. 372. Gar nicht zu entschuldigen ist es aber, wenn der Ausdruck zu einem bloßen Getändel mit dem Schalle der Worte, oder zu einem Wortspiele ausartet. 373. Was der Dichter in Rücksicht auf Entstehung, Wachsthum und Abnahme der Affecten und Leidenschaften, so wie auch bei Übergängen in andere Affecten zu beobachten hat. 373. Der Künstler muß 1) die Gründe vorlegen, oder doch leicht finden lassen, woraus der Affect, den er darstellt, entspringt, 373, 2) die Veranlassung zur Entstehung, zum Wachsthume und zur Abnahme des Affectes nicht auf Ein Mahl und plötzlich durch Sprünge, sondern nach dem Gesetze der Stätigkeit stufenweise entstehen, anschwellen und abnehmen lassen, 374, und 3) nach diesem Gesetze der Stätigkeit und den daraus herfließenden Regeln die bereits entschiedenen Affecten anschwellen und noch weit mehr die Übergänge aus einem entschiedenen Affect in einen andern entgegen gesetzten darstellen. 374.

Einleitung.

Erster Abschnitt.

Vom Inhalte und der Beschaffenheit der Ästhetik, wie auch von Entstehung dieser Wissenschaft. Ein Begriff im Ganzen.

Die Ästhetik ist uns eine Wissenschaft, welche die Regeln zur Hervorbringung, zur Beurtheilung und zum Genusse einer gewissen Art von Kunstwerken enthält, welche man mit dem allgemeinsten Nahmen die schönen benennet.

Von diesem Satze wollen und müssen wir ausgehen. Es ist aber so mancherlei dabei zu bemerken, daß ich mich länger dabei verweilen muß, als bei irgend einem der übrigen. Ehe ich meine Schritte in das Feld selbst setze, mit welchem ich Sie näher bekannt machen soll, wird es nicht undienlich seyn, mit Ihnen auf einen höhern Standpunct hinauf zu steigen, von wo aus Sie nicht nur dieses Feld selbst mehr auf Ein Mahl und im Ganzen übersehen, sondern auch wahrnehmen können, was für eine Lage, was für ein Verhältniß, und welchen Zusammenhang es mit andern, und sonderlich benachbarten Feldern der menschlichen Erkenntniß habe. Alles menschliche Wissen und Können erhält sein Wesen und seine Gestalt ganz allein aus seinen Verhältnissen und Beziehungen, die es auf einen einzigen allgemeinen Mittelpunct hat, nach welchem alle Radien hinlaufen, und um welchen sich Alles herumdreht, wie das Rad um seine Achse. Das ganze große, erhabene, allem Anscheine nach so fest gegründete, so wohl zusammenhängende und verbundene Weltgebäude der menschlichen Wissenschaft und Kunst, daß ich mich so ausdrücke, stürzt auf Ein Mahl zusammen, verschwindet, wie ein Wolkenbild vor dem Winde, zergleitet, wie ein Morgentraum vor dem Erwachen, in ein helles klares Nichts, so bald dieser Mittelpunct verrückt und aufgehoben wird.

Welches ist denn nun aber dieser Mittelpunct, welches ist die einzige Achse, um welche sich das Alles herumdrehet? — Wir! — Wir homunciones sind es! — Darin, daß wir so, als wir uns wirklich befinden, beschaffen sind, darin, daß wir gerade dieses und kein anderes Wesen haben, darin, daß wir uns Alles, was außer uns und in uns ist und vorgeht, auf diese Art, als wirklich geschiehet, vorstellen, darin, daß wir so, und nicht anders fühlen, so und nicht anders wollen, so und nicht anders können, darin hat alle menschliche Wissenschaft und Kunst ihren Grund, das ist die Quelle alles ihres Inhalts, aller ihrer Brauchbarkeit. Denn wenn alle menschliche Kunst und Wissenschaft nichts anders zum Gegenstande hat, als das Wahre, das Schöne, das Gute in seiner allgemeinsten Bedeutung, so folget, daß alle menschliche Wissenschaft und Kunst dahin fällt, so bald dasjenige, was wahr, was schön, was gut ist, oder was uns als wahr, als schön, als gut erscheinet, von uns nicht mehr dafür erkannt und empfunden wird.

Aus dem Gesagten muß nun ganz unläugbar so viel erhellen: Der wichtigste und erste Gegenstand aller menschlichen Wissenschaft und Kunst ist der Mensch selbst, weil Alles in der ganzen physischen und moralischen Natur sich lediglich auf ihn beziehet, es mag nun diese Beziehung eine nähere oder entferntere seyn. — Die Wissenschaften und Künste sind von Menschen für Menschen erfunden worden. Sie hangen also rückwärts und vorwärts auf das genaueste mit dem Menschen zusammen. Rückwärts wie Ursache und Wirkung; vorwärts wie Mittel und Zweck. — Um von der Richtigkeit, der Vollständigkeit und der Gestalt des Inhaltes der Wissenschaften und Künste, wie auch von ihrer Brauchbarkeit und ihrem Werthe gehörig urtheilen zu können, müßten wir den Menschen vollständig nach seinem ganzen Wesen, nach allen seinen Kräften, nach allen seinen leidenden so wohl, als thätigen Fähigkeiten kennen. Denn der Mensch ist rückwärts die Quelle, und vorwärts das Ziel. Die Wissenschaften und Künste kommen von ihm als der Quelle, und gehen wieder auf ihn hin als ihr Ziel. Allein: Was ist der Mensch? — Das ist die große und wichtige Frage, an de=

ren Auflösung man vom Anbeginne der Welt bald durch Grübelei, bald durch Beobachtung und Erfahrung gearbeitet hat, und bis an's Ende der Welt fortarbeiten wird, ohne jemahls damit zu Stande zu kommen. Daher mag es denn auch wohl mit Recht von den Wissenschaften und Künsten in manchem Betrachte wie von dem Winde im Evangelio heißen: Du hörest sein Sausen wohl, weißest aber nicht, von wannen er kommt und wohin er fährt. Ich werfe dieß Sprüchlein nicht als eine bloße rednerische Blume hin, sondern als eine Wahrheit, deren Anwendung sich im Verfolge unserer Wissenschaft bei mehr, als Einer Gelegenheit zeigen wird. Denn da zeigen sich gar manche Erscheinungen, worauf wir Regeln bauen, ohne daß wir im Stande sind, das Wie? Warum? Woher? zu erklären.

So mannigfaltiger Veränderungen und Bestimmungen auch das lebendige Wesen, welches Mensch heißt, fähig ist, so scheinen die Philosophen doch größten Theils darin überein zu kommen, daß alles dieses dem Anscheine nach noch so Verschiedenartige in irgend etwas Einfachem gegründet seyn müsse. Denn es ist der menschlichen Vernunft, vermittelst welcher alles Philosophiren verrichtet wird, wesentlich eigen, in allen ihren Erkenntnissen nach höchster Einheit zu streben. Dieses Einfache wäre denn die Grundkraft, das Grundwesen des Menschen, von welchem alle übrigen Erscheinungen nur als verschiedene Modificationen anzusehen seyn würden. Es könnte nähmlich dieses Wesentliche nichts anders seyn, als dasjenige, was allen noch so verschiedenen Äußerungen dieser Kraft gemein wäre, worin sie sich alle auflösen ließen, und woraus man von allen ihren Bestimmungen Rechenschaft geben könnte. Über diese Grundkraft ist nun von je her gar viel und mancherlei philosophirt worden, welches wir aber gar füglich zur Seite liegen lassen können. Denn so leicht es ist, für diese Grundkraft mancherlei Nahmen zu erfinden, so schwer, ja selbst unmöglich dürfte es doch seyn, ausfündig zu machen, worin sie ihrem Realwesen nach an und für sich bestehe. Man nenne sie Lebenskraft, man nenne sie Vorstellungskraft, oder wie man sonst wolle, man wird dadurch doch nicht klüger in einer Sache, die wohl immer

in unserm gegenwärtigen Zustande ein unerforschliches Geheimniß bleiben dürfte.

Zu unserer gegenwärtigen Absicht ist es uns hinlänglich, uns das lebendige Wesen, Mensch, mit seiner angenommenen Grundkraft, als erwacht zum Gefühl seines Daseyns, gleichsam mitten in einem Walde von Gegenständen rund umher vorzustellen, und zu bemerken, auf wie mannigfaltige Art der Mensch mit seinen Kräften und Werkzeugen so wohl leidend, als thätig sich verhält.

Wenn wir uns unserer so wohl, als der Gegenstände um uns her bewußt und dadurch zu Handlungen bestimmt werden, so geschieht dieß auf zwei sehr merklich verschiedene Arten. Diese sind das Letzte, sie sind die Quellen, die Principien alles unseres Leidens und Thuns. Und obgleich diese Principien in einer gemeinschaftlichen Grund- und Stammwurzel zusammen hangen mögen, und auch gemeinschaftlich zusammen wirken, jedoch so, daß bald das eine, bald das andere Princip größeren Antheil an dieser Wirkung nimmt, so lassen wir uns doch um diese Grund- und Stammwurzel unbekümmert. Denn diese Grundwurzel liegt wohl so sehr in den dunkelsten Tiefen unserer Natur, daß unsere Bemühung, sie ausfündig zu machen, vergeblich seyn dürfte. Diese beiden Principien heißen Sinnlichkeit und Verstand. Die Sinnlichkeit ist überhaupt nichts anders, als die äußere und innere Empfänglichkeit für einen uns ohne unser Zuthun neben einander oder nach einander gegebenen Stoff, an welchem das zweite Princip, der Verstand, als ein selbstthätiges Princip, die Form zur Erkenntniß hervorbringet.

Wir legen also dem Menschen Sinnlichkeit bei, in so fern er eine Fähigkeit hat, durch Eindrücke Vorstellungen von den Gegenständen zu empfangen. Diese Fähigkeit wird ein Sinn genannt, in so fern sie auf eine besondere Art von Eindrücken eingeschränkt ist. Davon gibt es überhaupt einen äußern und einen inneren Sinn. Der innere Sinn ist die Fähigkeit, von den Veränderungen seines Selbst afficirt zu werden. Der äußere Sinn aber ist die Fähigkeit, von solchen Gegenständen durch Eindrücke Vorstellungen zu empfangen, die von unserm Selbst verschieden sind.

Der Verstand ist überhaupt das Vermögen der Formen. Er verwandelt das von der Sinnlichkeit, d. i. von Sinnen, Einbildungskraft und Gedächtniß Empfangene vermöge der ihm eigenen Selbstthätigkeit in Erkenntniß, und seine eigenthümlichen Operationen sind Begriffe, Urtheile und Schlüsse. Man nennt ihn in Beziehung auf die Begriffe Verstand in engerer Bedeutung; als Ursache der Urtheile nennt man ihn Urtheilskraft, und als Ursache der Schlüsse Vernunft.

Vermittelst dieser beiden Principien, Sinnlichkeit und Verstand, bringen wir ein dreifaches Geschäft zu Stande: 1) Wir erkennen. 2) Wir fühlen. 3) Wir begehren. Hieraus ergeben sich die drei Haupt-Seelenvermögen, die so wohl in Sinnlichkeit, als in Verstand überhaupt gegründet sind: Erkenntniß- Gefühls- und Begehrungs-Vermögen.

Wir wissen, daß von allen so wohl in uns, als außer uns in der Welt geschehenden Veränderungen unsere Seele nur diejenigen wahrnehmen kann, welche gewisse Eindrücke auf die Receptivität des innern so wohl, als des äußern Sinnes machen, und nennen diese Eindrücke Empfindungen, womit alles unser Leiden und Wirken anhebet. Allein dieser Ausdruck Empfindung hat eine Zweideutigkeit, auf welche meines Wissens Kant in der Kritik der Urtheilskraft zuerst aufmerksam gemacht hat. Man nennt nähmlich bald die Wahrnehmung eines sinnlichen Gegenstandes durch den Eindruck eine Empfindung; bald nennt man die Lust oder Unlust, die uns diese Wahrnehmung verursacht, auch eine Empfindung. Z. B. die grüne Farbe der Wiese, als Wahrnehmung eines Gegenstandes des Sinnes, nennt man eine Empfindung; und auch die Annehmlichkeit, die Lust, welche uns diese Wahrnehmung verursacht, nennt man eine Empfindung. Das sollte billig nicht seyn, daß zwei so specifisch unterschiedene Dinge einerlei Nahmen führen. Denn wenn eine Bestimmung des Gefühls der Lust und Unlust Empfindung genannt wird, so bedeutet dieser Ausdruck etwas ganz anders, als wenn ich eine Vorstellung einer Sache, z. B. die grüne Farbe, als etwas zur Erkenntniß Gehöriges, Empfindung nenne. Denn im letzten Falle wird die Vorstellung

auf das Object, in dem ersten aber lediglich auf das Subject bezogen, und dient zu gar keinem Erkenntnisse, auch nicht zu demjenigen, dadurch sich das Subject selbst erkennt. Um daher die Gefahr der Mißdeutung aufzuheben, wollen wir nach Kant's Vorschlage die Sache so wohl, als die Ausdrücke, folgender Gestalt unterscheiden.

Wenn die Receptivität der Sinnlichkeit durch irgend einen gegebenen Stoff afficirt wird, so möge dieser Eindruck und die Veränderung, die wir wahrnehmen, ausschließlich Empfindung heißen. Diese Empfindung kann aber hernach zwei sehr verschiedene Seelenvermögen beschäftigen, nähmlich das Erkenntnißvermögen und das Gefühlsvermögen. Nähmlich, wenn durch diese Empfindung ein Object als von der Empfindung verschieden vorgestellt wird, so heißt die unmittelbare Vorstellung des Objects eine empirische Anschauung, die durch den hinzukommenden Verstand in förmliche Erkenntniß von Wirklichkeit, von Größe, von Beschaffenheit, von Verhältnissen des Gegenstandes verarbeitet wird. Und in so fern arbeitet das Erkenntnißvermögen, und es ist möglich, daß das Gefühlsvermögen gänzlich dabei ruhet, oder daß seine Mitwirkung wenigstens nicht wahrgenommen wird. Allein, wenn sich zu diesem Allen auch Lust oder Unlust gesellet, so wird ein ganz anderes, von dem Erkenntnißvermögen verschiedenes Vermögen beschäftigt, und seine Producte sollte man nicht mehr Empfindungen, sondern Gefühle heißen. Also ist die Empfindung einer objectiven und einer subjectiven Beziehung fähig. Objectiv kann sie zur Wahrnehmung und Erkenntniß eines Gegenstandes dienen, subjectiv aber zum Gefühl, wodurch weiter kein Gegenstand vorgestellt und erkannt, sondern bloß ein Zustand des Subjectes gefühlt wird, welches keine Erkenntniß ist. Das Geschäft des dritten Seelenvermögens, nähmlich des Begehrungsvermögens, und sein Verhältniß zu den übrigen beiden ist nunmehr leicht einzusehen. Je nachdem nähmlich erkannt und gefühlt wird, je nachdem wird auch begehrt und verabscheuet, es wird gehandelt, oder unterlassen.

Bei einem jeden Stoffe, der uns auf irgend eine Weise zur Bearbeitung dargebothen wird, wirkt zwar immer, daß

ich mich so ausdrücke, die ganze lebendige Maschine, die wir unser Ich nennen; allein es zeigt sich doch auch eins oder das andere dieser Vermögen vorzüglich geschäftig. Wenn wir Daseyn, Größen, Beschaffenheiten, Verhältnisse der Gegenstände, die uns gegeben werden, wahrnehmen, und einsehen, was irgend ein Ding ist, und was es nicht ist, so erweiset sich unser Erkenntnißvermögen geschäftig, und sein Product sind theoretische Wissenschaften. Wenn wir aber unser Ich angenehm oder unangenehm modificirt fühlen, so ist das zweite Vermögen, nähmlich das Vermögen der Lust und Unlust, geschäftig, und wir nennen das Product Gefühl; daher nenne ich's das Gefühlsvermögen. In ihm finden die ästhetischen Künste und Kunstwerke ihre Hauptquelle. Das dritte, nähmlich das Begehrungsvermögen, ist die Folge von den beiden ersten. Denn je nachdem ich erkenne oder fühle, werde ich gereißt, den Gegenstand und sein Daseyn entweder zu begehren, oder zu verabscheuen. Das Product dieses Vermögens sind äußere und innere Handlungen, die ein Gegenstand der practischen Philosophie sind. Von der vorzüglichen Wirksamkeit des einen oder des andern dieser Seelenvermögen wird jedoch die Mitwirkung der andern keinesweges ganz ausgeschlossen.

Dieser Unterschied ist, wie Sie leicht von selbst einsehen, wichtig, indem er uns den Weg zu dem richtigen Begriffe der Ästhetik als Gefühls- und insonderheit Geschmacks-Theorie bahnen muß. Das Erkenntnißvermögen arbeitet auf ein Wissen hin. Nach seinen Gesetzen soll in jedem Stoffe untersucht und ausgemacht werden, was er ist und was er nicht ist. Wahrheit oder Irrthum. Hierin bestehet der Unterricht, den die so genannten strengen Wissenschaften gewähren. Sie kommen vom Erkenntnißvermögen, und gehen wieder auf das Erkenntnißvermögen.

Ganz anders aber ist es mit dem Gefühle beschaffen. Dieß ist keine Erkenntniß und gewährt auch keine Erkenntniß, ob es gleich eine Erkenntniß begleiten kann. Es ist nichts anders, als das unmittelbare angenehme oder unangenehme Bewußtseyn des selbst eigenen Zustandes. Es kann nichts schaden, daß wir uns bei diesem Unterschiede zwischen

Erkennen und Fühlen noch ein wenig verweilen, da die so genannten schönen Wissenschaften und Künste sich darin von den strengen Wissenschaften und ihren Werken auszeichnen, daß sie hauptsächlich für das Gefühl arbeiten.

Wir sagen, daß wir einen Gegenstand erkennen, fassen, begreifen, wenn wir seine Beschaffenheit wahrnehmen; und wir erkennen den Gegenstand deutlich, wenn wir seine Beschaffenheit auch Andern beschreiben und erklären können. Bei'm Erkennen schwebet also unserm Geiste etwas vor, oder wir sind uns einer Sache bewußt, die wir als etwas von uns selbst, das ist, von unserer wirkenden Kraft Verschiedenes ansehen, und wir nennen dieses den Gegenstand unserer Erkenntniß. Hingegen sagen wir, daß wir etwas fühlen, wenn wir uns einer in uns, in unserer eigenen Kraft vorfallenden Veränderung bewußt sind, wenn wir uns jetzt anders gerührt, oder in einen andern Zustand versetzt finden, als wir vorher waren. Das Fühlen geht also unmittelbar unsern innern Zustand an, weil wir bei einem jeden neuen Gefühle uns einer nicht gleichgültigen Veränderung in uns selber bewußt sind. Das Erkennen gehet auf Etwas, das wir von uns als getrennt ansehen. Wir sind Zuschauer dessen, was vorgeht. Bei'm Fühlen aber sind wir selbst das Ding. Am leichtesten zeigt sich dieser Unterschied in den beiden Fällen, da wir auch nur vermittelst der äußern Sinne etwas bloß fühlen oder empfinden und erkennen. Wenn wir Wärme oder Kälte fühlen, und bloß auf das Gefühl selbst Acht haben, ohne auf das Feuer oder die kalte Luft, wodurch Beides bewirkt wird, zu merken, so beschäftigen wir uns bloß mit uns selbst. Wir finden uns in einem Zustande, der etwas Eigenes, von jedem andern Zustande Verschiedenes hat. Hier ist uns nichts von uns selbst Verschiedenes, nichts als außer uns sich Veränderndes gegenwärtig. Wir fühlen allein uns selbst, wir fühlen nur unsere uns gefallende oder mißfallende Existenz. Gefällt uns dieser Zustand, so nennen wir das Gefühl angenehm, genießen es, und wünschen darin zu verharren, oder es wohl gar noch stärker zu genießen. Mißfällt uns aber der Zustand, so äußert sich in der Kraft, die wir als unser

eigenes Wesen fühlen, ein Bestreben nach einem andern Zustande. Kurz, in beiden Fällen sind wir ganz mit uns selbst beschäftigt, oder wir fühlen nur uns selbst.

Nun vergleichen Sie mit diesem Falle den, da Sie etwa einen sichtbaren Gegenstand erblicken, dessen Beschaffenheit Sie beobachten. Hier unterscheiden Sie dasjenige, was Sie beschäftigt, sehr genau von sich selbst, indem Sie es als außer sich ansehen. Die Aufmerksamkeit hat hier ein Ziel, das außer Ihnen zu liegen scheinet, und Ihre angenehme oder unangenehme Existenz gar nichts angehet. Je stärker Sie Ihre Aufmerksamkeit auf die Beschaffenheit des Gegenstandes richten, desto mehr vergessen Sie sich selbst. Ihre Wirksamkeit geht nur darauf aus, in dem Gegenstande mehr zu sehen; Sie suchen das Mannigfaltige darin zu entdecken und sich selbst Rechenschaft davon zu geben. Indem Sie nun bloß zu erkennen suchen, so äußert sich nicht das geringste Bestreben, etwas in Ihrer Existenz zu ändern. Sie wollen nur sehen, wollen mehr und genauer sehen; fühlen aber wollen Sie sich gar nicht anders. Dieß wird hoffentlich genug seyn, Beides, so wohl das Erkennen, als auch das Fühlen von einander zu unterscheiden.

Aus dieser Charakteristik ersehen Sie zugleich, wie einer und eben derselbe Gegenstand bald ein Gegenstand des Erkennens, bald des Gefühls seyn könne, je nachdem nähmlich vorzüglich das Erkenntniß- oder das Gefühlsvermögen ihn verarbeitet. Ja, wir können bei einem und eben demselben Gegenstande aus dem Zustande des Erkennens in den Zustnd des Fühlens, und wieder umgekehrt, aus dem Zustande des Fühlens in den Zustand des Erkennens übergehen. Z. B. Ein schönes reitzendes Mädchen kann bei einem Wohllüstlinge plötzlich den Wunsch erwecken, es zu besitzen und seiner zu genießen. Alsdann wirkt das schöne Mädchen Gefühl. Nun setzen Sie, daß der Wohllüstling doch zugleich auch ein Philosoph wäre, der an einer Theorie der Schönheit arbeitete. Setzen Sie, er machte das Mädchen zum Behufe seiner Theorie zu einem Gegenstande der Betrachtung, er gäbe auf die Form und das Verhältniß ihres Gliederbaues, auf ihre reine, feine, sanft und schön gefärbte Haut, auf den

Glanz ihrer Augen, kurz, auf die Beschaffenheit eines jeden Theiles Acht, und suchte nun daraus die allgemeinen Begriffe von weiblicher Schönheit aufzuklären und festzusetzen. Wird alsdann, und während dieser Erkenntniß-Operation, wohl noch der Wunsch, das Mädchen zu besitzen, ihrer zu genießen, lebendig und in Wirksamkeit bleiben? Ich denke keinesweges! Denn während dieser Operation ist das Mädchen nicht mehr ein Gegenstand des Gefühls, sondern der Erkenntniß. Wohl aber kann, wenn etwa die Operation durch irgend etwas gestört wird, oder die Betrachtung zu erschlaffen anfängt, das Gefühl wieder herzuströmen.

Wenn wir uns, ausgerüstet mit unserm zwiefachen Vermögen, der Sinnlichkeit und dem Verstande, mitten unter den uns umgebenden Gegenständen zur Arbeit aufgestellt finden, so sind wir uns bewußt, oder glauben, uns bewußt zu seyn, daß uns diese Gegenstände unabhängig von uns und ohne unser Zuthun gegeben worden sind. Wir suchen und setzen daher ihre Ursache auch nicht in uns, sondern außer uns, und bilden uns auf diese Weise eine äußere Causalität, wodurch sie vorhanden sind. Allein bei den uns von außen her gegebenen Gegenständen, als Werken der Natur, lassen wir es nicht bewenden. Wir lassen es nicht dabei bewenden, daß wir sie in unsere äußern Sinne, dann in unsere Phantasie aufnehmen. Wir lassen es nicht dabei bewenden, daß wir sie bloß erkennen nnd fühlen, und dann diese Erkenntnisse und Gefühle in uns auf immer verschlossen halten. Weil wir bei unsern Empfindungen und Vorstellungen nicht gleichgültig bleiben, sondern, mit Wohlgefallen oder mit Mißfallen erfüllt, zu Begierden und Verabscheuungen erweckt werden, so nöthigt uns Etwas, thätig zu seyn, zu handeln und wieder außer uns heraus zu wirken. Es nöthigt uns also, der äußern Causalität gegen über, eine innere, das Empfangene zu neuen, von unserer Vernunft erkannten Zwecken zu verarbeiten und das neue Werk entweder in unserer Phantasie, oder in der äußern Wirklichkeit darzustellen. Der Mensch also, mit seinen Werkzeugen und Kräften aufgestellt mitten in der Natur der Dinge, nimmt nach gewissen Gesetzen seiner Natur auf der einen Seite

bald an, bald gibt er auf der andern Seite nach eben diesen Gesetzen wieder zurück.

Auf diese Art entstehen so wohl die Werke der Menschen überhaupt, als insonderheit ihre Kunstwerke, welche für sich bestehende Producte ihrer Kräfte und Werkzeuge sind. Da es mit dem Begriffe einer vernünftigen Causalität streitet, etwas zu wirken und außer sich hervorzubringen, ohne irgend etwas damit erreichen zu wollen, so kann man sagen, daß jegliches Werk, dem ich eine vernünftige Causalität voransetze, seinen Zweck habe. Es muß also ein jedes Werk einen Zweck haben. Das Werk selbst ist zu diesem Zwecke das Mittel; und je nachdem das Werk, als Mittel, weniger oder mehr zur Erreichung dieses Zweckes beiträgt, muß man es auch für schlechter oder besser halten. Beständige Rücksicht auf den Zweck und Zusammenhaltung des Mittels mit demselben muß uns also zum Richtmaße dienen, den Grad der Güte eines Werkes richtig zu schätzen.

Zu der Hervorbringung eines Kunstwerkes müssen natürlicher Weise gewisse Regeln und Vorschriften beobachtet werden. Der Inbegriff dieser Regeln wird gemeiniglich die Kunst genannt. So gemein aber dieser Sprachgebrauch ist, so sehr ist doch an seiner Schicklichkeit zu zweifeln. Denn Wissen und Können sind zwei gar sehr verschiedene Dinge. Aus Wissen entstehet Wissenschaft, aus Können aber entstehet erst Kunst. Obgleich die Kunst Wissenschaft voraussetzet, so hat doch nicht immer und nothwendig die Wissenschaft auch die Kunst zur Gefährtinn. Nach einem weit bessern, richtigern und philosophischen Sprachgebrauche nimmt man die Kunst lieber und ganz allein in einer subjectivischen Bedeutung. Und nach dieser verstehet man unter Kunst die Geschicklichkeit, Handlungen regelmäßig zu verrichten, oder Werke zweckmäßig darzustellen. Wer eine Fertigkeit hierin besitzt, den nennen wir einen Künstler, nicht bloß, weil er etwas weiß, sondern auch, weil er etwas kann. Daß es bei der Kunst vornähmlich auf die Darstellung der Werke außer uns ankomme, ist daraus klar, daß wir den, welcher bloß innerlich in seinem Geiste eine schöne Landschaft oder ein Gebäude sich nach Maßgabe der Regeln vorzubilden weiß,

noch keinen Künstler, keinen Mahler, oder Baumeister nennen. Wenn ich auch alle möglichen Regeln weiß, wonach ein vollkommenes Gemählde verfertigt werden muß, so bin ich ja deßwegen nicht im Besitze der Mahlerkunst. Wenn man auch den Inbegriff der Regeln, nach welchen der Künstler seine Verrichtungen vornehmen muß, die Kunst nennet, so würde das eine objectivische Bedeutung des Wortes seyn, die ich aber immer für unschicklich halte. Dieser Inbegriff der Regeln muß vielmehr Theorie, oder Wissenschaft der Kunst heißen. Daher nannte ich auch die Ästhetik, als einen Inbegriff von Kunstregeln, in meiner gegebenen Erklärung eine Wissenschaft, weil derjenige, der diese Regeln weiß, deßwegen noch nicht ein Künstler, z. B. kein Dichter, kein Redner ist.

So vielerlei Arten von menschlichen Werken es gibt, so vielerlei Arten von Künsten muß es natürlicher Weise auch geben. Denn jede Art der Werke erfordert eine eigene Richtung der subjectiven Fähigkeiten und Fertigkeiten. Allein so wie die verschiedenen Arten der Werke auch verschiedene Künste, als subjective Geschicklichkeiten genommen, veranlassen, also veranlassen auch die verschiedenen Künste verschiedene Wissenschaften, oder Theorieen der Künste.

Man pflegt die verschiedenen Künste überhaupt in mechanische und in freie Künste in der weitern Bedeutung einzutheilen. Diese Eintheilung ist von den menschlichen Kräften hergenommen, welche bei der Ausübung der Künste in's Spiel gesetzt werden. In so fern nähmlich nur Kräfte und Geschicklichkeiten des Körpers zu Hervorbringung eines Werkes angewandt zu werden brauchen, in so fern ist es das Werk einer mechanischen Kunst, dergleichen alle diejenigen sind, die wir Handwerke zu nennen pflegen. Ein Werk hingegen, welches durch Kräfte und Fertigkeiten des Geistes hervorgebracht wird, ist das Product einer freien Kunst in weiterer Bedeutung.

Diese Eintheilung der Künste in mechanische und freie ist schon von den Griechen gemacht worden. Solche Hantierungen nähmlich, in welchen man durch Handarbeiten für sich und seine Familie nothdürftigen Unterhalt zu gewin-

nen suchte, wurden von den Griechen τεχναι βαναυσαι genannt. Man könnte dieß durch nothwendige, aber unedle Künste übersetzen. Denn die Griechen glaubten, daß durch diese nothwendigen dienenden Künste, besonders durch diejenigen, welche eine sitzende Lebensart verlangten, der Leib so wohl, als die Seele geschwächt, und beide untüchtig gemacht würden, diejenigen Tugenden zu erlangen, die ein Bürger besitzen müsse, um sein Vaterland nachdrücklich gegen Feinde vertheidigen, oder öffentliche Würden mit Klugheit und Geschicklichkeit führen zu können.

Diesen standen nun die τεχναι ελευθεραι, die freien oder freier Menschen würdigen Künste, entgegen, wodurch Knaben und Jünglinge zur Verwaltung öffentlicher Ehrenstellen und zu kriegerischen Tugenden vorbereitet und vorgeübt wurden. Doch hatten diese in ältern Zeiten nicht den Umfang, den sie in spätern Zeiten bekamen. Wollen Sie sich hierüber unterrichten, so belieben Sie Meiners Geschichte der Wissenschaften, Th. 2, S. 59, nachzulesen.

Für uns heut zu Tage ist diese ganze Eintheilung, selbst nach den obigen Begriffen von körperlichen oder geistigen Kräften und Geschicklichkeiten, von geringer Brauchbarkeit, und sie leidet selbst in der Anwendung ihre Schwierigkeiten. Denn in so fern die menschliche Kunst außer sich wirkt und Werke producirt, wird wohl nicht leicht ein Fall aufzutreiben seyn, da nicht Beides, so wohl Kräfte und Fertigkeiten des Geistes, als auch des Körpers, gemeinschaftlich zu Werke gingen; und es wird oft zweifelhaft seyn, welche mehr.

Die freien Künste in weiterer Bedeutung begreifen die strengen und die so genannten schönen Wissenschaften und Künste unter sich. — Bei dieser Gelegenheit muß ich etwas vorläufig, wiewohl nur ganz kurz bemerken, ohne mich bei Beweis und Erläuterung aufzuhalten, welche erst zum Theil im Verfolge unserer Betrachtungen nach und nach eingewebt werden können. Es ist Ihnen vielleicht auffallend, und sollte es nicht auffallend seyn, so will ich es hier ausdrücklich auffallend machen, daß ich mich verschiedlich bisher des Ausdrucks so genannte, — so genannte schöne Künste und Wissenschaften, — so genannte Wissenschaften bedient habe.

Die Ursache ist keine andere, als weil ich das Beiwort schön und den Ausdruck Wissenschaft, in der gewöhnlichen Bedeutung, da man Poesie, Beredtsamkeit, mit Einem Worte, die Redekünste darunter versteht, für höchst unglückliche Nahmen halte. Es sind Nahmen, welche gewiß einen großen Theil der Irrthümer und schiefen Vorstellungen veranlaßt haben, welche unser Feld wie Dornen und Disteln verunzieren, unwegsam machen, und oft dergestalt in Schwierigkeiten verwickeln können, daß gar kein Loskommen davon ist. Sie werden es einmahl in der Folge bei mehr, als Einer Gelegenheit verstehen und einsehen lernen, daß Erweckung von Schönheitsgefühl weder der einzige, noch der Hauptzweck derjenigen Künste seyn kann, die wir in Betrachtung nehmen. Hiernächst ist es unschicklich, die Poesie und Beredtsamkeit Wissenschaften zu nennen. Denn in so fern ich darunter subjectivisch die Geschicklichkeit verstehe, poetische oder rednerische Werke hervorzubringen, in so fern sind sie Künste, so gut wie Mahlerei, Bildhauerei, Musik und alle diejenigen Geschicklichkeiten, die man schlechtweg Künste nennet. Deßwegen aber ist der Nahme Wissenschaft in unserm Fache keinesweges ganz und gar aufzugeben; und wenn sonst das Beiwort schön nur schicklich wäre, so würden wir allerdings schöne Wissenschaften behalten. Denn unter der schönen Wissenschaft müßte man nach den Bestimmungen und Erläuterungen, die ich vorhin gegeben habe, den Inbegriff derjenigen Regeln verstehen, nach welchen die schöne Kunst arbeitet und arbeiten muß, um ihren Endzweck zu erreichen. Der Inhalt dieser Wissenschaft ist Gegenstand des Verstandes, und zwar des allerschärfsten, wackersten und angestrengtesten Verstandes, so gut und wohl noch mehr, als manche andere Wissenschaft, die man mit dem herrischen Beiworte die strengen bezeichnet. In diesem Sinne würde jede schöne Wissenschaft auch strenge Wissenschaft seyn, die auf Unterricht des Verstandes hinausläuft. Was hingegen die eigentlichen schönen Künste und ihre Werke betrifft, die wir, um das unglückliche Wort schön zu vermeiden, vorläufig und bis wir etwa in der Folge einen noch schicklicheren Nahmen finden, ästhetische Künste, ästhetische Werke nennen können, so ha=

ben diese nicht den Zweck, uns zu unterrichten, sondern unsere Sinnlichkeit, unser Gefühlsvermögen zu beschäftigen, in Bewegung zu setzen. So wie die Philosophie, oder die Wissenschaft überhaupt Erkenntniß zum Zwecke hat, so zielen die ästhetischen Künste auf Erweckung des Gefühls ab. Auch da, wo sie in besondern Fällen einen unterrichtenden Stoff bearbeiten, thun sie es doch so, daß der Unterricht mit Gefühl verbunden ist, ja, daß die Masse des Gefühls die Masse des Unterrichts überwieget. Denn man muß sich nicht einbilden, als ob Erkenntniß- und Gefühlsvermögen überall in der Natur so von einander gesondert wären, so von einander gesondert seyn und wirken könnten, als etwa die Abstraction des Denkers sie von einander spaltet. Wir nehmen in der Wirklichkeit die Eintheilung von dem Überwiegenden, von dem Hervorragenden her, und geben danach dem Dinge auch seinen Nahmen. Der Gegenstand also, der mehr zum Erkennen, zum Denken anreitzt, als zum Fühlen, ist Gegenstand des Verstandes, und umgekehrt, was mehr zum Fühlen, als zum Denken reitzt, ist Gegenstand des Gefühls.

Wenn die strengen, oder besser, die Verstandeswissenschaften unsern Geist von den Beschaffenheiten der Dinge, nach Maßgabe unserer Erkenntnißgesetze, belehren, hingegen die ästhetischen Künste uns die Gegenstände nach Maßgabe unserer Gefühlsgesetze zu fühlen geben sollen, so wird dieß in der gewöhnlichen Baumgartenischen ästhetischen Schulsprache so ausgedrückt: Die strengen Wissenschaften haben zur letzten und vernehmsten Absicht, die obern Erkenntnißvermögen zu verbessern, oder zu unterrichten, die schönen Wissenschaften und Künste hingegen haben zur letzten und vornehmsten Absicht, die untern Erkenntnißvermögen zu verbessern, oder zu vergnügen. Man nennt dieß, eine sinnlich vollkommene Erkenntniß hervorbringen, und die Ästhetik ist sonach eine Wissenschaft der Regeln der Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntniß und ihrer Bezeichnung.

Ich liebe diese Art, die Sache vorzustellen und auszudrücken, nicht, so wie auch überhaupt die schulübliche Eintheilung in obere und untere Seelenvermögen niemahls sonderlichen Beifall bei mir gefunden hat. Denn nicht zu geden-

ken, daß sich von dieser Classification und Benennung ein gewisser Bettelstolz der obern Seelenkräfte, nach Herder's Ausdrucke, herschreibt. Nähmlich, sie schämen sich gleichsam ihrer Schwestern, die sie verächtlich die niedern nennen, als unechter Geschwister, oder als dienender Mägde. Gleichwohl gehet von den Sinnen und der Erfahrung alle unsere Erkenntniß aus, und auf sie kommt Alles zurück. Ohne Glieder und Organe, ohne Phantasie und Gedächtniß, hat der Verstand nichts, womit er sich beschäftige, die Vernunft nichts, worüber sie brüte, die Symbolik nichts, das sie durch Zeichen ausdrücken möge. — Also dieses Bettelstolzes, der dadurch veranlaßt wird, nicht zu gedenken, so ist man auch nicht einmahl überall recht eins, was man denn eigentlich zu den niedern, und was zu den obern Vermögen der Seele rechnen solle. Da, wo man dieß aber auch ist, da sieht man doch bald, daß die Ästhetik in der Bedeutung, in welcher wir sie nehmen, nähmlich als allgemeine Theorie der schönen oder ästhetischen Künste, unmöglich auf die Verbesserung aller dieser so genannten untern Erkenntnißvermögen ausgehen könne. Auch läßt sich nach dieser Erklärungsart nicht ganz leicht einsehen und begreifen, wie bloß die Verbesserung der untern Erkenntnißvermögen das Vergnügen, und keinen Unterricht, hingegen die Verbesserung der obern Vermögen bloß Unterricht, und kein Vergnügen bewirken solle? — Will Jemand jedoch alles dasjenige, was in das Gebieth der Sinnlichkeit und in ihre allgemeinen Formen des Raumes und der Zeit fällt, untere Seelenvermögen, hingegen das, was in das Gebieth des Verstandes und in die Form der Begriffe fällt, obere Seelenvermögen nennen, so habe ich zwar nichts dawider; indessen kann man doch wohl unmöglich, ohne alle weitere Bestimmung und Einschränkung, sagen: die ästhetischen Künste haben zur letzten und vornehmsten Absicht die Verbesserung der untern Erkenntnißvermögen. Denn was würde eine solche Verbesserung dieser untern Erkenntnißvermögen seyn? — Nicht wahr, das würde doch auch zur Verbesserung gehören, daß wir besser mit unsern Augen sehen, mit unsern Ohren hören, mit unserer Nase riechen, mit unserer Zunge schmecken, mit unsern Händen fühlen? Kurz, daß wir

jeden äußerlichen Eindruck der Gegenstände besser und vollkommener aufnehmen? Freilich behandelt der ehemahlige Professor Meier in Halle, der die Baumgartenische Ästhetik auf eine ekelhaft weitläuftige Art commentirt hat, die Sache ungefähr so, wenn er Regeln für die sinnliche Lebhaftigkeit gibt. 1) Wenn man lebhaft sehen will, muß der Gegenstand mit Schatten und Finsterniß umgeben seyn. 2) Wenn man lebhaft hören will, so muß man hören, wann Alles still ist. 3) Wenn man lebhaft fühlen will, muß man nicht müde seyn. 4) Will man lebhaft riechen, so müssen nicht Sachen von verschiedenem Geruche unsere Nase kitzeln. 5) Will man lebhaft schmecken, so muß unser Speichel rein und ohne Geschmack seyn. — Wozu soll Einem das nun Alles helfen, wenn von der Lebhaftigkeit einer poetischen Schilderung die Rede ist? — Ferner, würde nicht auch das mit zu dieser Verbesserung gehören, daß unsere Einbildungskraft, unser Gedächtniß, unser Wiedererinnerungsvermögen stärker, lebhafter, ausgedehnter, anhaltender würden für alles dasjenige, was durch die äußere sinnliche Wahrnehmung der innern Sinnlichkeit zugeführt wird? Allein leisten denn die schönen Künste eine solche Verbesserung? Verbessert denn eine schöne Statüe, oder ein Gemählde den Sinn des Gefühles dergestalt, daß man nun alle sichtbaren Gegenstände durch diesen Sinn weit besser empfindet und wahrnimmt? Oder verbessert eine Statüe, ein Gemählde die Sehkraft des Auges mehr, als ein Kloß, oder ein Zaunpfahl? Lernt man an einem schönen Tonstücke besser hören? Stärkt man die Einbildungskraft durch Vorstellung schöner Kunstbilder mehr, als durch Vorstellung geometrischer Figuren? Das Gedächtniß und das Wiedererinnerungsvermögen mehr durch ein Gedicht, als durch einen metaphysischen Beweis? Wenn nun das, wie ich glaube, nicht geschiehet, so kann man es auch nicht ohne nähere Bestimmung zum Geschäfte, zum ausschließlichen Geschäfte der schönen Künste machen, die untern Erkenntnißvermögen, oder die Sinnlichkeit, zu verbessern. Auch kann man nicht sagen, daß eine solche Verbesserung bloß so viel, als Vergnügen ist. Wenigstens kann ich eben so gut sagen, eine solche Verbesserung ist auch Unterricht.

Denn wessen Sinnenwerkzeuge, wessen Einbildungskraft, wessen Gedächtniß verbessert worden, der wird auch mehr unterrichtet. Die so genannten strengen Wissenschaften nehmen den Stoff zu ihrem Unterrichte so gut aus der Sinnlichkeit, als die schönen Künste. Auch macht die bloße Sinnlichkeit des Stoffes ihn noch nicht geschickt zur Bearbeitung der schönen Künste. Der Ofen hier, dieser Katheder, jene Bänke können so wenig Gegenstände schöner mahlerischer, als poetischer Schilderungen seyn. Gleichwohl sind es sinnliche Gegenstände, die so wohl in den äußern Sinn aufgenommen, als auch in dem innern reproducirt werden. Auch sehe ich nicht ein, warum ich meine Erkenntniß davon nicht eine sinnlich vollkommene Erkenntniß nennen sollte, wenn ich sie nähmlich mit recht guten gesunden Augen genau wahrnehme, ihre Bilder in meiner Einbildungskraft eben so vollständig reproducire, in meinem Gedächtnisse aufbewahre und mich ihrer nach langer Zeit wieder erinnere. Gleichwohl hat diese meine sinnlich vollkommene Erkenntniß keine schöne Kunst bewirkt, auch könnte ich nicht sagen, daß mir diese sinnlich vollkommene Erkenntniß besonderes Vergnügen machte, so daß es nun heißen könnte: Ich habe eine sinnlich vollkommene Erkenntniß von dem Ofen, oder ich habe Vergnügen von dem Ofen, seyen gleichbedeutende Redensarten. Da nun die Ästhetik für einen Inbegriff von Regeln genommen wird, nach welchem schöne Werke zu Stande gebracht und beurtheilt werden sollen, so kann sie auch nicht so erklärt werden, daß sie sey eine Wissenschaft der Regeln der Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntniß und der Bezeichnung derselben. Freilich läßt sich eine Wissenschaft denken, in welcher alles dasjenige enthalten wäre, was von dem ganzen Erkenntnißzweige, den wir Sinnlichkeit nennen, so wohl der Materie, als der Form nach, zu sagen wäre, und diese könnte Äesthetik heißen, und Äesthetik im weitläuftigsten Verstande seyn. Diese könnte allerdings auch die Regeln der Vollkommenheit der gesammten sinnlichen Erkenntniß enthalten, wie denn gewisser Maßen eine solche Ästhetik jeder Logik vorangeschickt wird, und billig vorangeschickt werden muß. Solcher Gestalt hat Kant, da er in seiner Kritik den Ur-

sprung und die Form unsers gesammten Erkenntnißvermögens kritisch untersucht hat, seiner transcendentalen Logik, da er die ursprünglichen Denkgesetze untersucht hat, eine transcendentale Ästhetik vorangeschickt, in welcher er von den Formen der sinnlichen Erkenntniß, von Raum und Zeit, handelt. Dieser transcendentalen reinen Ästhetik gegen über läßt sich auch eine empirische Ästhetik denken, worin man die besondern Bedingungen und Regeln betrachtet, unter denen die menschliche Sinnlichkeit wirkt, so wie sie durch Beobachtung und Erfahrung gelehrt werden. Diese empirische Ästhetik ist Theils physisch, Theils psychologisch, und gehört ihrem wichtigsten Theile nach in die empirische Psychologie. Allein unsere Ästhetik, als Kunst-Theorie, kann sich keineswegs über das ganze Gebieth der Sinnlichkeit erstrecken; kann also auch nicht die Regeln der Vollkommenheit der gesammten sinnlichen Erkenntniß enthalten. Unsere Ästhetik beschäftigt sich mit der Sinnlichkeit nur in so fern, als sie mit Zuziehung auch des Verstandes einen Stoff liefert und zubereitet, der auf das Gefühlsvermögen wirkt, bei welchem dieses Vermögen nicht ruhig und gleichgültig bleibt. Und dieß Vermögen gehört unstreitig mit in das Gebieth der Sinnlichkeit. Die Gesetze des Gefühlsvermögens sind es vornähmlich, womit sich unsere Ästhetik als Kunst-Theorie beschäftigt. Aber auch hier wiederum nicht die Gesetze aller Gefühlsarten. Denn es gibt Gefühle der Sinnlichkeit, Gefühle des Geschmacks und Gefühle der Vernunft, und daher sinnliche, ästhetische und vernünftige Gefühle. Wir haben es vorzüglich mit der ganz eigenen Classe von Gefühlen zu thun, die man die ästhetischen Gefühle nennet. Nicht mit jeder Art von Lust und Unlust, sondern mit ästhetischer Lust und Unlust. Worin diese ästhetischen Gefühle bestehen, das läßt sich hier nun zwar noch nicht bestimmen und aus einander setzen, sondern kann erst künftig bei anderer Gelegenheit geschehen. Immittelst ist es genug, hier zu wissen, daß der Inbegriff derjenigen aus der menschlichen Natur geschöpften Gesetze, Regeln und Vorschriften, wonach gewisse Gegenstände der Natur und Kunst ästhetische Gefühle erwecken, unsere Ästhetik ausmacht.

Hier dürfte wohl der schicklichste Ort seyn, von

der Geschichte und dem Nahmen dieser Wissenschaft das Nöthigste beizubringen. Die so genannten schönen Künste sind, wie alle übrigen Künste, weit früher erfunden und ausgeübt worden, als man ihre Regeln deutlich erkannt hat. Das glückliche Genie einiger Menschen brachte von selbst Werke hervor, welche gefielen, ohne daß man den Grund dieses Wohlgefallens einsah. Und dieses konnte gar nicht anders seyn. Denn die schönen Künste sind in den wesentlichsten Kräften und Trieben unserer Natur gegründet. Eben so wenig, als der Mensch lange da seyn konnte, ohne eine Sprache zu bilden, eben so wenig konnte er sein Gefühl und seine Phantasie bis auf einen gewissen Grad bilden, ohne auf den Gedanken zu gerathen, sich seinen Mitmenschen durch Werke mitzutheilen. Das Bedürfniß, seine Gefühle auszudrücken, mußte nothwendig früher bei dem Menschen erwachen, als das Bedürfniß, seine Ideen mitzutheilen. Es vergeht eine geraume Zeit, ehe der neue Ankömmling auf der Welt bewußter Gewahrnehmungen und Vorstellungen fähig wird. Allein das Gefühl begleitet ihn von dem ersten Momente seines Lebens an. Schmerz oder Wohlgefühl sind die ersten Bothen, die ihm sein Daseyn ankündigen. Noch ist er ganz taub für die Stimme der Wahrheit, wenn der Reitz der Schönheit schon ein süßes Gefühl durch seine Nerven strömet und ein freudiges Lächeln über sein Angesicht verbreitet, wenn er die kleinen Hände ausstreckt, um die schimmernde Zaubererscheinung zu fassen, und sein Gefühl so wohl, als die Erscheinung seinen Brüdern mitzutheilen. Das Tonvermögen entwickelte sich wahrscheinlich zuerst. Der Mensch hatte gefühlt, ehe er gedacht hatte; er hatte Töne verhallt, ehe er Worte aussprechen konnte. Unter allen Keimen der Künste sproßten also wohl zuerst die Keime der Tonkunst. — Ihr folgte die Dichtkunst. Die Sprachfähigkeit der Menschen durfte nicht eben große Fortschritte gemacht haben, so besaß er schon ein neues Organ, seine Gefühle auszudrücken, und er wurde Dichter. Die übrigen Künste blieben mehr dem Zufalle überlassen, wiewohl doch auch sie früher oder später aus den ursprünglichen Kräften der Menschen hervorgehen mußten. Der Ausdruck seiner

Gefühle ist ein süßes und dem Geiste innig eingewebtes Bedürfniß; die Organe dieses Ausdrucks biethen sich gleichsam von selbst dar. In der Anwendung derselben wird er immer von Vergnügen auf Vergnügen überrascht, mit jeder neuen Anwendung entdeckt er den größern Umfang ihrer Brauchbarkeit. Was Wunder also, wenn sich solcher Gestalt das Angenehme, welches den Geist in der Natur entzückte, immer vollkommener in seinen Werken abschattet und aus ihnen wiederhallet. Solcher Gestalt entstanden Kunstwerke ohne positive Regel und Menschensatzung, bloß nach den ewigen Gesetzen der Natur gebildet. Künste waren also längst gewesen, hatten längst gewirkt, als der menschliche Geist erst spät anfing, diese bewundernswürdigen Schöpfungen blinder Kräfte anzustaunen, und, zurückgekommen vom Erstaunen, sie zu Gegenständen des Nachdenkens und der Betrachtung machte. In der That kann auch der menschliche Geist nicht mehr, als kindlich auf die Winke der Natur lauschen, jede leise Andeutung von ihr auffassen, und gleichsam das Tagebuch ihrer Wirkungen aufsetzen, so weit sie nähmlich sein Gesichtskreis zu fassen vermag; und es ist höchst undankbar, wenn er vorgibt, selbst ein Gesetz erfunden zu haben, anstatt zu bekennen, daß er nur kund mache, was die Natur ihm mittheilte. Jene Staaten des Alterthums, die uns Ideale der ästhetischen Künste lieferten, waren nur deßhalb einer so besondern Vollkommenheit in ihnen fähiger, als wir, weil sie der Natur weit näher waren, als wir es sind, und auch seyn können, weil sie sich so willig von dieser weisen Mutter führen ließen, ohne ihre Leitung durch allzu ängstliche Grübeleien zu unterbrechen. Sie verhielten sich fast nur leidentlich bei ihren Werken, und wurden Meister. Wir hingegen sinnen uns oft krank über die unserigen, und bleiben doch meistens Stümper, und erreichen sie nur selten.

Die so genannten schönen Künste, wenn auch ihre äußere Gestalt auffallend verschieden ist, grenzen dennoch in ihren geistigen Ursachen so wohl, als in ihren Wirkungen gewisser Maßen zusammen. Diese Verwandtschaft blieb von den Alten keinesweges unbemerkt. Allein sie gingen doch

noch nicht ganz auf ihren wesentlichen Charakter zurück, sondern unterschieden sie bloß im Allgemeinen wegen ihres edlern, mehr auf Vollkommenheit des Geistes, als auf Befriedigung physischer Bedürfnisse abzielenden Zweckes von denjenigen, die bloß für die leichtere und bessere Befriedigung physischer Bedürfnisse arbeiten. Solcher Gestalt zogen sie denn mehrere andere Künste mit in diesem weitläuftigen Kreis, die, strenge beurtheilt, Ursache und Endzweck nach, von denjenigen ganz verschieden sind, welche man jetzt unter dem Nahmen der schönen Künste begreift. Die Neuern, im Handeln und Ausüben mehrentheils weit unter den Alten, aber im Trennen und systematischen Ordnen weit über sie erhaben, haben die Grenzlinie genauer gezogen. Sie setzten einen besondern Gesichtspunct fest für Dichtkunst, Beredtsamkeit, bildende Künste, Tonkunst, Gartenkunst, Baukunst u. s. w., und dieser war die Eigenschaft der Schönheit, die aus ihren Vollkommenheiten resultirte, und nannten sie schöne Künste und Wissenschaften. Ein Gesichtspunct und eine Benennung, über welche ich mich schon vorläufig im Allgemeinen erklärt habe. Die Alten hatten ein schnelles, feines, vielumfassendes Gefühl für die Vollkommenheiten der Künste. Allein sie mußten natürlich um desto weniger geneigt seyn, dieses Gefühl zu zerstücken und in Vernunftschlüsse aufzulösen. Die Schnelligkeit und Allgegenwärtigkeit des Gefühls wird eingeschränkt, so bald die Vernunft ihr bewaffnetes Auge darauf richtet. Bloß ein psychologisch speculatives Interesse kann uns zu dieser Aufopferung bewegen, und dieser waren nur Wenige unter den Alten fähig. Handeln machte bei ihnen den Werth des Mannes, und indem sie es täglich erfuhren, daß Gefühl und Leidenschaft das sicherste Band zwischen Verstand und Willen knüpfen, so brauchten sie die Werke der schönen Künste zu Triebrädern in den Gebäuden der Moral und Politik, und blieben um die Ursachen dieser wundervollen Geschöpfe des menschlichen Geistes ganz unbekümmert. Die Wirkungen ihrer Kunstwerke griffen auch weit mehr in die Organisation ihrer religiösen, moralischen und politischen Verhältnisse ein, als die unserigen, oder vielmehr, sie waren in diese Verhältnisse eingepaßt, da hingegen

die unserigen nur selten zufällig mit ihnen zusammen stimmen. Wenn wir bei unsern Kunstwerken nur eine matte Regung des Willens fühlen, so wurden sie bei den ihrigen von stürmischen Wallungen erschüttert, und der Enthusiasmus faßte den Zügel ihres Willens. Auf diese Weise hatten sie weder Muße, noch Aufforderung zu Speculationen über die psychologischen Ursachen und Wirkungen der Künste; da hingegen uns der erste Anblick eines Kunstwerks schon eine philosophische Bemerkung abdringet. Ihnen war der vollkommene Dichter eine von der Gottheit beseelte und begeisterte Person; wir hingegen entwickeln aus dem Verhältnisse der Kräfte die Elemente des poetischen Genies. — Wenn wir unter diesen Umständen an Stärke der Empfindsamkeit und schneller Wirkung des Geschmackes den Alten nachstehen müssen, so haben wir auf der andern Seite an Wahrheit in unsern Begriffen, an Erleuchtung unseres Verstandes einen unverkennbaren Vorzug vor ihnen. Der Wirkungskreis unserer Künste ist zwar verenget, allein der Umfang der speculativen Philosophie ist erweitert. Wir haben wohl wenig Kunstwerke, die für uns das seyn, das wirken könnten, was die Kunstwerke der Alten wirkten. Allein wir haben theoretische Werke über die Künste, welche die wichtigsten Aufschlüsse über die Kräfte und Wirkungen unseres Geistes enthalten, die sich bei den Künsten äußern. Der wahre Künstler mag nun freilich immer, gleich viel, ob mit Recht oder mit Unrecht, den practischen Werth derselben herabsetzen. Der Psycholog hingegen wird sie immer als Fundgruben für die Kenntniß des menschlichen Geistes ansehen; der Pädagog und Moralist wird ihnen die feinsten Kunstgriffe ablernen, um auf Gefühl durch Gefühl, auf Wollen und Handlung zu wirken.

Unser Denken ist ein wechselsweises Auf- und Niedersteigen vom Besondern zum Allgemeinen, und hinwiederum vom Allgemeinen zum Besondern. So bald man anfing, gleiches Interesse an der Untersuchung der angenehmen und unangenehmen Gefühle zu nehmen, als an andern Theilen der Philosophie, so geschah nichts anders, als daß man die verschiedenen Gattungen derselben auf gewisse allgemeine Ge-

setze zurück zu führen suchte. Die Gefühle der Schönheit, und die Künste, welche sie so lebhaft erregen, zogen natürlich die Aufmerksamkeit und Beobachtung der Psychologen ganz besonders auf sich. Wenn der Hang, zu verallgemeinern, herrschend wird, so drängt er sich, wie die sittlichen Leidenschaften, mit blinder Hitze zu seiner äußersten Grenze, und sucht oft die heterogensten Dinge in eine ganz gleichartige Masse zusammen zu schmelzen. Dieses Schicksal erfuhren die schönen Künste, so bald sie unter die Hände der Philosophen kamen. Die Mannigfaltigkeit der Künste mußte dem systematischen Geiste zuwider seyn, bevor sie nicht auf eine Einheit zurückgeführt worden war. Aristoteles, der alle zu seiner Zeit bekannten gelehrten Kenntnisse mehr in die Form der Wissenschaften zusammen geordnet, und scharfsinniger zu entwickeln und zu erweisen gesucht hat, ist einer der Ersten gewesen, der aus einzelnen Fällen Regeln hergeleitet hat. Aber weder seine Dichtkunst, noch seine Redekunst können als vollständige Theorieen dieser Künste angesehen werden. In den besten Reden und Gedichten der ältern Griechen und seiner Zeitverwandten hatte er dasjenige genau bemerkt, was alle Mahl gefällt, und daraus Regeln gemacht. Er blieb bei der Empfindung stehen, ohne sich zu bemühen, den Grund derselben zu entdecken, und ohne zu untersuchen, ob die Redner oder Dichter alle Fächer der Kunst erfüllt haben, oder nicht. So finden sich auch hin und wieder in andern Schriften der Alten, als im Plato, Longin, Cicero, Quinctilian, sehr schätzbare die Künste betreffende Bemerkungen. Allein die Philosophen und Kunstrichter, welche die Bahn des Aristoteles weiter verfolgten, machten zum Theil zwar neue Bemerkungen und vermehrten die Regeln, allein sie geriethen doch lange nicht auf den Gedanken, ganz allgemeine Grundsätze festzustellen und eine philosophische Theorie der Künste zu verfertigen.

Unter den Neuern hat, so viel man weiß, Du Bos zuerst versucht, die Theorie der Künste auf einen allgemeinen Grundsatz zu bauen, und aus diesem Grundsatze die Richtigkeit der Regeln zu zeigen. Das Fundament seiner Theorie ist: Das Bedürfniß, das jeder Mensch in gewissen Um-

ständen fühlt, seine Gemüthskräfte zu beschäftigen, und seinen Empfindungen eine gewisse Thätigkeit zu geben. Er hat sich aber begnügt, nur einige Hauptregeln auf diesen Grundsatz zu erbauen, ohne tiefer in die Untersuchung der eigentlichen Natur des Geschmackes einzudringen. Wiewohl nun Du Bos im Ganzen fast eben so empirisch verfahren ist, als seine Vorgänger, so sind die Anmerkungen und Regeln, die er in seinem in vieler Rücksicht überaus schätzbaren Werke vorträgt, doch ungemein gut und brauchbar. Unser großer Philosoph Alexander Gottlieb Baumgarten zu Frankfurt an der Oder war eigentlich der Erste, der den kühnen Gedanken faßte, ein System allgemeiner Grundsätze für die schönen Künste zusammen zu setzen. Wiewohl man nun immer mehr einsehen lernet, daß sein Versuch fehlgeschlagen ist, so war doch sein Gedanke in der That groß, und konnte nur das Werk eines scharfen und kühnen Denkers seyn. Die Gesetze der Vernunft, das ist, diejenigen Gesetze, welche die Seele bei'm Denken befolget, biethen sich dem Beobachter gleichsam von selbst dar. Daher mußte der Gedanke, sie zu einem Gebäude zusammen zu fügen, eine der ersten Erscheinungen in der philosophischen Welt seyn. Ganz anders verhält sich es mit den Gesetzen der Empfindung. Die Denkgesetze sind daher in den logischen Schriften weit besser und gründlicher aus einander gesetzt, als die Empfindungsgesetze. Die Ursache hiervon ist sehr begreiflich. Bei dem Denken ist sich die Seele ihrer Operationen und der Regeln, die sie befolgt, weit mehr bewußt, als bei'm Fühlen. In dem Zustande des Fühlens ist sie zu dem Nachdenken über ihre Veränderungen ziemlich untüchtig. So bald sie dazu würde tüchtig werden, würde das Gefühl ausgelöscht seyn. Es bleibt der Seele also nichts übrig, als daß sie die zerstreueten Stücke ihres Gefühlszustandes durch die Erinnerung wieder zusammen sammele, in Andern beobachte, und aus diesen Beobachtungen nach und nach eine Theorie zusammensetze. Wie vollständig nun diese Betrachtungen seyn können, wie genau die Erinnerung, wie tiefdringend die Beobachtung Anderer, wie allgemein die daraus abgezogenen Gesetze, das läßt sich wohl leicht urtheilen.

Je verwirrter und heftiger das Gefühl ist, desto schwerer werden seine Abänderungen und Übergänge zu erklären seyn. Das Gefühl, und auch die Einbildungskraft, so wie das Dichtungsvermögen wirken dem Anscheine nach so regellos, so willkürlich, daß es wirklich Geduld erfordert, ihr Spiel lange zu beobachten. Und nun die Gefühle der Schönheit sind vollends so schwebend, sind so flüchtig und haltungslos, daß der Systemgeist keinen gewagtern Streich ersinnen kann, als sie auf allgemeine Gesetze zurück führen, und eine Methode festsetzen zu wollen, wie man jene Kräfte regelmäßig bilden könne. Gleichwohl war nichts Geringeres, als dieses, das Ziel des Schöpfers der Ästhetik. In jedem Felde der Erkenntniß, meinet Baumgarten, geräth man auf unzählige Irrthümer, bevor man bis zu den ersten allgemeinen Grundsätzen aufgestiegen ist, und der Geschmack wird immer nur auf gutes Glück fortwirken, er wird nie ein sicheres gegründetes Urtheil liefern, bevor man die ersten Gründe der schönen Erkenntniß ausgespähet hat. Wenn wir aber diese erforscht haben, dann besitzen wir gleichsam die Grundwissenschaft des Schönen, eine Metaphysik der schönen Künste, eine Regel des Geschmacks, welcher sich, wie den Grundsätzen der reinen Vernunft, selbst alle Geister unterwerfen müssen. Nun ist sinnliche Vollkommenheit der Punct, in welchem alle Schönheiten der Künste zusammen treffen. Wenn wir also die Künste auf die allgemeinen unverbrüchlichen Gesetze der Vollkommenheit überhaupt zurück geführt haben, so haben wir unsern Endzweck erreicht, und haben nun für Gefühl und Phantasie dasjenige, was für die Denkkräfte die Logik ist. So ungefähr dachte Baumgarten. Sein Gedanke, der auf der einen Seite durch seine Kühnheit so sehr anlockt, auf der andern aber dem Systemgeiste so sehr schmeichelt, mußte nothwendig Beifall finden. Denn der Systemgeist soll ja, wie man öfters bemerkt hat, nirgends so gut gedeihen, als in Deutschland. Die neue Wissenschaft wurde begierig aufgenommen, mündlich und schriftlich vorgetragen, und der Nahme Ästhetik, welchen ihr Erfinder ihr gab, ist noch bis auf den heutigen Tag in der philosophischen Welt, wenigstens in der

Deutschen, sehr gangbar. Allein ungeachtet sie seit ihrer Erfindung von mehreren scharfsinnigen Männern bearbeitet worden ist, so hat sie doch nicht eben beträchtliche Fortschritte gemacht. Im Ganzen ist sie fast gar nicht fortgerückt; und wenn gleich Vervollkommnung der Künste ihr Endzweck seyn sollte, so haben dennoch, so viel ich wenigstens weiß, die schönen Künste keinen besondern Einfluß von ihr empfunden; man müßte denn anders das für eine Erweiterung des wahren Kunstgeschmacks halten, daß durch dieselbe eine Menge von seichten Schwätzern aufgestanden ist, welche, ohne Kenntniß der Künste selbst, ja, ohne nur wahres natürliches Gefühl für sie zu besitzen, links und rechts den Staub ihrer Urtheile um sich streuen, und ihre Unwissenheit und Stumpfheit durch eine auswendig gelernte ästhetische Nomenclatur verbergen. — Die erste Meldung der Idee seiner Wissenschaft that Baumgarten in seiner zu Halle, 1735, herausgekommenen Dissertation De nonnullis ad poema pertinentibus, und führte sie hernach in seiner Aesthetica, scripsit Alex. Gottl. Baumgarten, Traj. cis. Viadr. 1750, 1758, weiter aus. So viel Beifall und Nachahmung aber Baumgarten fand, so ist er doch nicht, auch schon früher, ohne mancherlei Vorwürfe geblieben. Baumgarten setzte die Wolfische Lehre von dem Ursprunge der angenehmen Empfindung, die dieser Philosoph in der undeutlichen Erkenntniß der Vollkommenheit zu finden geglaubt hat, zum voraus. In der Schönheit, sagt er, besteht das Wesen aller Künste; die Schönheit ist nichts anders, als undeutlich oder sinnlich erkannte Vollkommenheit; mithin fließt die Theorie der Künste aus dem Begriffe der Vollkommenheit. Nun warf man Baumgarten schon sehr früh vor, daß er zwar in dem theoretischen Theile seines Werkes, als dem einzigen, den er an's Licht gestellt, die allgemeinen Ideen Schönheit und Vollkommenheit scharfsinnig genug abgehandelt habe. Allein seine Kenntniß der gesammten schönen Künste sey allzu eingeschränkt gewesen, um seine Theorie auf etwas weiter, als auf Beredtsamkeit und Dichtkunst auszudehnen. Schon in Ansehung dieser habe er bei weiten nicht alle Arten der

Schönheit erschöpft und beschrieben. Auf Musik, bildende Künste, Tanzkunst u. s. w. sey seine Theorie vielfältig gar nicht anwendbar, und was dergleichen mehr ist, worin man auch wohl eben nicht Unrecht gehabt haben mag.

Sehr gegründete Vorwürfe erhielt auch sogar der Nahme der neuen Wissenschaft, Ästhetik, den man unschicklich, und dem Inhalte der Wissenschaft nicht angemessen fand. Der vorhin genannte Hallische Professor Georg Friedrich Meier suchte zwar in seinem bekannten weitläuftigen Werke von drei dicken Bänden: Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften, 1754, seinen Lehrer deßhalb zu vertheidigen; allein die Vertheidigung ist ziemlich unglücklich ausgefallen. Alle Bemühungen und Klügeleien sind vergeblich gewesen, das Daseyn so wohl des Nahmens, als des Inhalts unserer Wissenschaft unter den Alten darzuthun. Professor Will in Altorf hat 1756 eine orationem de aesthetica veterum herausgegeben, darin aber den Ausdruck *αίσϑητικη* eben so sehr mißverstanden, als Meier. In dieser Rücksicht hat denn auch wohl Kant, (Kritik der reinen Vernunft, S. 21,) dieser Benennung den Stab gebrochen, indem er anführt: Daß die Deutschen die Einzigen wären, welche sich jetzt des Ausdruckes Ästhetik bedienten, um dadurch das zu bezeichnen, was Andere Kritik des Geschmacks nennten. Die kritische Beurtheilung des Schönen lasse sich nicht unter Vernunft-Principien bringen, und also auch die Regeln derselben nicht zum Range einer Wissenschaft erheben. Diese Regeln wären ihren Quellen nach bloß empirisch, und konnten also niemahls zu Gesetzen a priori dienen, wonach sich unser Geschmacksurtheil richten müßte, vielmehr machte unser Geschmacksurtheil eigentlich den Probierstein der Richtigkeit der Regeln aus. Es sey daher rathsam, die Benennung der Ästhetik, als Kunst-Theorie, wieder eingehen zu lassen, und sie derjenigen Lehre aufzubehalten, die wahre Wissenschaft ist, wodurch man auch der Sprache und dem Sinne der Alten näher treten würde, in Ansehung dessen, was sie *αίσϑητα* und *νοητα* nannten. — Indessen, der Nahme ist einmahl vorhanden; es haben ihn angesehene Männer gebraucht und in Schutz

genommen. Wenn man sonst nur den gehörigen Begriff von der Sache hat, so kann am Ende wohl so gar viel nicht auf den Nahmen ankommen.

Zweiter Abschnitt.

Von dem Grundgesetze der ästhetischen Künste.

Bis hierher haben wir uns von dem Inhalte und der Beschaffenheit der Ästhetik, so wie auch von der Entstehung dieser Wissenschaft einen Begriff im Ganzen gemacht. Wir müssen nunmehr unsere Betrachtungen auf einen Gegenstand lenken, der in der ganzen Theorie unstreitig einer der schwersten und intricatesten ist. Und dieser ist das höchste Grundgesetz der ästhetischen Künste. Dieses Grundgesetz kann nichts anders seyn, als die höchste und letzte Quelle, woraus die ästhetischen Künste, sammt den Regeln zur Hervorbringung und Beurtheilung ihrer Werke herfließen, und worin ihre Wirknngen endlich, als in ihrem letzten Ziele, wieder zusammen strömen. So viel wissen wir, daß wir uns unter Ästhetik, als Kunst-Theorie überhaupt, nichts anders zu denken haben, als einen Inbegriff derjenigen aus der menschlichen Natur geschöpften Gesetze, Regeln und Vorschriften, wonach gewisse Gegenstände der Natur und Kunst ästhetische Gefühle erwecken. Wir wissen, daß es bei den eigentlichen Wissenschaften auf Erkenntniß der Wahrheit für den erkennenden und denkenden Geist, bei den ästhetischen Künsten hingegen auf Erweckung von Gefühlen im Gebiethe der Sinnlichkeit ankomme. Allein diese allgemeine Angabe bedarf einer genauern Bestimmung, und um zu dieser zu gelangen, scheinen die Philosophen und Kunstrichter folgengen Gang genommen zum haben.

Durch die ästhetischen Künste sollen Gefühle erweckt werden. Ein Gefühl ist nichts anders, als ein Bewußtseyn des selbst eigenen angenehmen oder unangenehmen Zustandes. Es gibt also überhaupt Gefühle der Lust, und Gefühle der

Unlust. Wie kann es nun im mindesten zweifelhaft seyn, aus welchen Gefühlen die ästhetischen Künste so wohl entspringen, als auch, welche Art der Gefühle sie zu erwecken streben sollen? Ein des Gefühls der Lust und Unlust fähiges Wesen kann unmöglich etwas anders wollen, als Lust. Wenn also die ästhetischen Künste Gefühle erwecken sollen, so können es keine andern seyn, als Lustgefühle. Mithin glaubte man, ohne allen Widerspruch den Satz festsetzen zu können: Das Vergnügen sey die höchste Quelle, aus welcher alle Regeln zur Hervorbringung und Beurtheilung ästhetischer Kunstwerke hergeleitet werden müssen; und ihr letztes Ziel ist, daß sie Vergnügen verursachen sollen.

Allein das Vergnügen, ein Nahme, unter welchem man eben nicht auf die schicklichste Weise alle Arten und Grade des Lustgefühls begriff, ist etwas Subjectives in uns, welches so wohl seiner Beschaffenheit, seiner Stärke und seiner Dauer, als auch seinen Ursachen nach, einer überaus großen Mannigfaltigkeit fähig ist. Man konnte also bald gewahr werden, daß man mit der allgemeinen Bestimmung Vergnügen eben noch nicht gar viel gewonnen hätte, besonders, da es auch der gemeinen Aufmerksamkeit nicht entgehen konnte, daß die ästhetischen Künste nicht auf Erweckung aller Arten von Vergnügen los arbeiteten; ob gleich nach Absonderung derjenigen Arten von Vergnügen, auf deren Erweckung die ästhetischen Künste nicht ausgehen, die Mannigfaltigkeit noch immer groß genug blieb. Diese Mannigfaltigkeit fiel dem auf das Generalisiren ausgehenden philosophischen Geiste zur Last. Er legte sich also die Frage vor: Ob diese große Mannigfaltigkeit des subjectiven Vergnügens nicht dergestalt unter einen allgemeinen Nahmen und Begriff gebracht werden könne, daß dieser auch eine objective Gültigkeit habe, um hernach daraus feste und sichere Regeln herleiten zu können? Diesen Nahmen und Begriff, wenigstens in Ansehung des Vergnügens, welches die Gegenstände und Werke der ästhetischen Künste gewähren, glaubte man in dem Nahmen und Begriff Schönheit gefunden zu haben. Man machte also die Schönheit zum Grundgesetze der ästhetischen Künste.

Schönheit ist bekanntlich ein Nahme, den alle Welt täglich, ja stündlich im Munde führt. Alle Welt bewundert sie in Werken der Natur; alle Welt fordert sie unzählige Mahle in Werken der Kunst, legt sie jeden Augenblick dem einen Gegenstande bei, und spricht sie dem andern wieder ab. Allein Dinge, wovon man am meisten spricht, versteht man oft am allerwenigsten; und dieß Schicksal scheint gerade die Schönheit zu haben. Wenn man oft auch die feinsten einsichtsvollesten Kenner nach dem Ursprunge, der Natur und dem genauen Begriffe des Schönen fragt, wenn man sie fragt, ob es etwas Objectives und Absolutes, oder nur etwas Subjectives und Relatives sey, ob es ein wesentliches, ewiges, unveränderliches Schönes gebe, welches zur Regel und zum Muster für alles untergeordnete Schöne diene, oder ob es sich damit eben so, als mit einer Kleidermode verhalte? so sieht man sogleich, wie weit sie in ihren Meinungen von einander abgehen. Einige gestehen gerade zu und ganz freimüthig ihre Unwissenheit, und in der That zu diesen möchte ich mich selbst wohl gesellen. Die Meisten antworten etwas, das, wenn man's bei Lichte besieht, weder gehauen noch gestochen ist. Schönheit ist ein so vieldeutiger Nahme, daß es sehr schwer, wenn nicht gar unmöglich ist, einen allgemeinen auf alle ästhetischen Künste anwendbaren Begriff davon zu bilden. Eben dieser Meinung müssen auch schon die ältesten Weisen Griechenland's gewesen seyn. Man muß dieß aus ihrem Sprichworte schließen: *Χαλεπα τα καλα*, d. i. das Schöne ist schwer. — Aber um eben dieser Ursache willen ist das Schöne ein Gegenstand, der das strengste Nachdenken alter und neuer Philosophen schon unzählige Mahle geübt hat.

Eine vollständige Erzählung aller der verschiedenen Auflösungen der Frage: Was ist Schönheit? — und zwar von den Spitzfündigkeiten der Sophisten und den Träumereien der Platoniker an, bis auf die tieffsinnigsten und kaltblütigsten Räsonnements der Weltweisen, Kunstrichter und Künstler neuerer Zeit, — eine solche Erzählung möchte wohl nicht ohne großen Nutzen für die Seelenlehre und die ästhetischen Künste seyn, besonders, wenn sie die Eigenschaft hätte,

daß sie so viel, als möglich, die Genesis der Meinungen angäbe, d. i. wenn sie, so weit es möglich ist, zu bestimmen suchte, wie jeder Philosoph und Kunstrichter auf seine Meinung gelangte. Würde nun einer solchen philosophisch literarischen Schönheitsgeschichte noch eine natürliche beigefügt, d. i. eine solche, worin gezeigt würde, was alle Nationen, die man noch zur Zeit kennen gelernt, für schön gehalten haben; würden zugleich die Gründe aufgesucht und angegeben, die man aus ihrer Denkart, aus ihren Sitten, aus ihrer Aufklärung u. s. w. nur immer erforschen könnte, so würde diese gedoppelte Geschichte vielleicht das einzige Mittel seyn, zu einem vollkommenen und präcisen Begriffe der Schönheit zu gelangen.

Zu einem solchen Verfahren aber habe ich meines Theils nicht Kenntnisse und Kräfte genug, ob ich mich gleich rühmen kann, das Beträchtlichste, was über diesen Gegenstand geschrieben worden ist, sehr aufmerksam gelesen, und mir oft den Kopf darüber ganz dumpf und stumpf gegrübelt zu haben. Wenn ich aber auch Alles, was Belesenheit und Nachdenken zu leisten vermögen, wirklich leistete, so dürfte das leicht eine Masse seyn, worüber sich ganz allein Jahre lang Vorlesungen halten ließen. Was sich daher hier thun läßt, ist weiter nichts, als daß ich Ihnen 1) in Ansehung verschiedener Meinungen aus ältern und neuern Zeiten einige literarische Notizen gebe; hiernächst 2) diejenige Erklärung anführe und verständlich mache, welche in den neuern Zeiten in unsern ästhetischen Schulen am gangbarsten und herrschendsten geworden ist, und 3) einige Winke zur Prüfung derselben hinzufüge. Aus letztern dürfte nun zwar die Unzulänglichkeit derselben ziemlich einleuchtend werden. Ob ich Ihnen aber dafür etwas Besseres zu geben im Stande seyn werde, daran zweifelt Niemand mehr, als ich selbst. Indessen hoffe ich nicht, daß Sie gerade von mir etwas verlangen werden, was bisher die größten und scharfsinnigsten Männer alter und neuer Zeit noch nicht zu leisten vermocht haben, nähmlich gänzliche Befriedigung in Ansehung eines allumfassenden Begriffes von Schönheit, der zugleich auch objective Gültigkeit hätte, wiewohl man deßwegen nichts

desto weniger von sehr vielen Gegenständen der Natur und Kunst mit großer Zuverlässigkeit behaupten kann, daß sie schön oder häßlich sind.

Wollen Sie sich bei gehöriger Muße einmahl umständlicher unterrichten und mehrere Meinungen über Schönheit zusammengestellt und beurtheilt lesen, so empfehle ich dazu 1) Eine Inaugural = Dissertation des Hofraths Schütz De origine ac sensu pulchritudinis. Pars 1. et 2. Halae. 1768. Hiernächst findet sich 2) Im 1. Theile der philosophischen Werke von Diderot, der auch sehr gut in's Deutsche übersetzt, Leipzig, 1774, herausgekommen ist, eine Abhandlung vom Schönen, (sie steht auch in der Pariser Encyclopädie unter dem Artikel Beau,) worin mehrere Meinungen aufgestellt und beurtheilt worden. So finden Sie hierin, was unter den Alten Platon und der heil. Kirchenvater Augustin von der Schönheit gehalten haben. Von den Neuern finden sich Wolf, Crousaz, Hutcheson, der Pater André und die Meinung des ungenannten Verfassers eines Versuchs über Verdienst und Tugend aufgeführt und beurtheilt. Die Titel der Schriften heißen: Traité du Beau — par de Crousaz. Amsterd. 1724. Hutcheson: An Enquiry into the Original of our Ideas of Beauty and virtue. London. 1726, 1753. Deutsch Frankfurt und Leipzig, 1762. Essay sur le Beau — par feu le Père André. Paris 1763, 1770. Die ganze Abhandlung beschließt Diderot mit seiner eigenen Erklärung. Dem Pater André legt er große Lobsprüche bei, worin ich aber eben nicht mit einstimmen kann. Denn ich habe das Buch auch gelesen, habe mich aber an diesem Mischmasch Theils metaphysischer Subtilitäten, Theils oratorischer Declamationen niemahls erbauen können. Sehr umständlich läßt Diderot sich auch über die Hutchesonische Erklärung aus. So wenig er ihr auch beipflichtet, und so wenig Anhänger sie auch, besonders außer England, gefunden haben mag, so verdient sie doch meines Ermessens bei einer Untersuchung des Schönen unter allen andern eine vorzügliche Beherzigung; wie denn auch Hutcheson's Werk um deßwillen gelesen zu werden verdient, weil es voll scharfsinniger

Bemerkungen über die Art und Weise ist, wie man sich in der Ausübung der schönen Künste der Vollkommenheit nähern soll. Hutcheson nahm einen eigenen innern Sinn des Schönen an. Dieser ist ihm ein Vermögen, wodurch wir die schönen Gegenstände eben so unterscheiden, als etwa der Sinn des Gesichts ein Vermögen ist, wodurch wir Begriffe von Farben und Figuren erlangen. Hutcheson glaubte daher, daß man eben so wenig fragen müsse, was schön sey, als man fragt, was sichtbar sey? Sichtbar nennen wir, was dazu gemacht ist, durch den Sinn des Gesichtes erkannt zu werden. Eben so müssen wir dasjenige schön nennen, was ein Gegenstand der Erkenntniß für den innern Sinn des Schönen ist. Die Art und Weise, wie Hutcheson und seine Anhänger verfahren, diesen eigenen innern Schönheitssinn darzuthun, und daraus so wohl unser Vergnügen an schönen Gegenständen, als auch die Eigenschaften, welche schöne Gegenstände haben müssen, zu erklären und zu entwickeln, ist überaus scharfsinnig, und in vieler Rücksicht selbst für denjenigen lehrreich, der am Ende dieser Meinung nicht beitreten kann. — Wollen Sie übrigens von noch mehreren Erklärungen unterrichtet seyn, so müssen diese freilich aus einer Menge von Werken und Werkchen selbst geschöpft werden, und ich könnte Ihnen eine lange Reihe davon anführen, wodurch mein Vortrag ein wenigstens eben so gelehrtes Ansehen erhalten würde, als ein juristischer, wobei man oft auch nicht wenig zu citiren pflegt. Statt dessen will ich Sie aber lieber an einen Ort verweisen, wo Sie ein sehr vollständiges Verzeichniß hierher gehöriger Schriften aus allen Sprachen auf Ein Mahl finden und übersehen können. Das ist nähmlich die Sulzerische Theorie der schönen Künste der neuen Ausgabe, unter dem Artikel Schön. Dieses Werk hat in der neuen von Blankenburg besorgten Ausgabe durch die überaus reichen und vollständigen literarischen Zusätze bei denjenigen Artikeln, die deren bedurften, einen sehr beträchtlichen Vorzug vor der alten Ausgabe erhalten. Hier findet sich das Beträchtlichste, was von je her in allen Sprachen über Schönheit philosophirt worden ist, beisammen.

Was nun die gemeine Erklärung unserer Wolfisch-Baumgartenischen ästhetischen Schulen betrift, so will ich diese anführen und erläutern, wenn ich erst den ästhetisch vergnügenden Stoff wenigstens im Ganzen werde nahmhaft gemacht haben, welchen man in das Gebieth des Begriffes von Schönheit gezogen hat.

Darüber ist man durchgängig einig, daß alles Schöne gefällt, vergnüget, hingegen alles Häßliche mißfällt. Aber deßwegen läßt man nun nicht Alles, was gefällt, im eigentlichsten Verstande für schön, so wie auch nicht Alles, was mißfällt, für häßlich gelten. Das Schöne und Häßliche macht nur eine Art von den mehrern Gattungen der Dinge aus, welche gefallen und mißfallen.

1) Zuvörderst zieht man in Rücksicht auf die äußern Sinne nur die Gegenstände des Gesichtes und des Gehöres in das Gebieth der Schönheit. Man nennt diese die deutlichern, feinern, edlern; auch wohl deßwegen die Schönheitssinne. Die Dinge, welche den drei übrigen gröbern Sinnen, nähmlich dem Geruche, dem Gefühle, dem Geschmacke gefallen und ein sinnliches Vergnügen gewähren, will man nicht für schön, sondern nur für gut, für angenehm gelten lassen. Bei der Empfindung der Veränderungen der gröbern Sinne beschäftigt sich die Seele nur mit der Bewegung, die in dem Organe vorgehet, nicht aber mit den Dingen selbst. Ja, die Seele hat oft gar keine bestimmte Vorstellung von dem Gegenstande, der die Empfindung hervorbringt, wie z. B. bei der Einathmung eines Geruches, bei der Erwärmung oder Abkühlung meines Körpers. Wenn man daher gleich im gemeinen Leben zu sagen pflegt, es lasse sich etwas schön anfühlen, es schmecke oder rieche etwas schön, so ist dieser Sprachgebrauch schon nicht der beste, und in der Wissenschaft soll man sich seiner vorzüglich enthalten, weil die Regeln derjenigen Künste, welche das Vergnügen der gröbern Sinne zur Absicht haben, nicht zur Ästhetik gehören können. Auch wird man im gemeinen Leben die Dinge selbst, welche den gröbern Sinnen Vergnügen verursachen, kaum schön nennen hören. Das Vergnügen ist hier bloß körperlich, die Seele wird zu keiner weitern

Ideenfolge oder Gemüthsbeschäftigung veranlaßt, sondern bloß auf das einförmige Gefühl der Organe zu merken gereizt. Ursprünglich sind die Prädicate schön und häßlich wohl nur den Gegenständen des Gesichts zugeeignet worden; daher man denn auch das Wort schön von schauen, oder von scheinen herleitet. Ich lasse jedoch den Werth dieser Ableitung dahin gestellt seyn. Die weitere Ausdehnung der Bedeutung von Schön und Häßlich auch auf dasjenige, was den Ohren gefällt oder mißfällt, mußte nothwendig die Bestimmung der allgemeinen Begriffe den Ästhetikern schon ungemein erschweren. Wenn wir etwas sehen, so beschäftigt sich unläugbar die Seele gar nicht oder in den wenigsten Fällen mit der Bewegung, die in den körperlichen Theilen des Auges vorgeht. Sie beschäftigt sich vielmehr bloß mit dem Gegenstande, den wir sehen, und welchen wir als von uns selbst abgesondert, oder außer uns denken. Allein mit dem Gehör hat es doch eine noch verschiedene Bewandtniß; denn hier fühlt sich doch das Organ selbst weit mehr, als bei den Gesichts-Objecten. Auch ist man wohl nicht geneigt, gerade alle angenehmen Gegenstände des Gehörs schön zu nennen. Z. B. das Murmeln der Quelle, oder das Flistern des Windes würde man wohl lieber angenehm, als schön nennen wollen. Dem sey indessen, wie ihm wolle, so hat man in beiderlei Gefühlen, so wohl des Gehörs, als des Gesichts, so viel Gemeinschaftliches zu finden geglaubt, um das, was durch Töne, Farben, Linien, und zwar letztere so wohl permanent, in bleibenden Gestalten, als transitorisch, in Bewegungen, gefällt, unter den allgemeinen Begriff des sinnlich, physisch Schönen subsumiren zu können. — Noch muß ich bemerken, daß Einige auch den Contact mit unter die Schönheitssinne gezogen haben, in so fern er nähmlich die ursprünglichen Eigenschaften der Körper, als Dichtigkeit, Ausdehnung, Figur u. s. w., wahrnimmt. Denn in dieser Beziehung sey er ein feinerer Sinn, und die Gegenstände seiner Wahrnehmung seyen Linien, folglich Elemente der Schönheit. Die Schönheit einer Statüe, Münze u. s. w. lasse sich nicht nur mittelst der Augen, sondern auch mittelst der Hände erkennen, die aus mehrern kleinern, biegsamen und

beweglichen Theilen bestehen, und sich folglich um verschiedene Flächen fremder Körper herum legen könnten. Unter Verschiedenen, die dieser Meinung zugethan sind, führe ich nur Engel an, (Abhandlung über die Schönheit des Einfachen. N. Bibl. d. sch. W. XX. B. S. 5.) Burke, (Philosoph. Versuch vom Schönen und Erhabenen. 3. Th. 24. Abschn.) Herder in seiner Plastik. Diderot in seinen Lettres sur les Aveugles glaubt sogar, daß ein Volk von Blinden eben so wohl Bildhauer, und eben den Nutzen von Statüen haben könnte, als ein Volk von Sehenden. Der größere Theil von Philosophen schließt indessen, aus Achtung für den Sprachgebrauch, den Contact, die Fühlung, von den Schönheitssinnen aus, ob man gleich zugibt, daß die angenehmen Veränderungen, die durch die Fühlung in uns entstehen, als verbundene Ideen das Gefühl des Schönen ungemein erhöhen, mehr Lebhaftigkeit und einen höheren Grad des Vergnügens hinein bringen.

2) Bei den angenehmen Gegenständen der äußern feinern Sinne ließ man es indessen noch nicht bewenden, sie in das Gebieth der Schönheit zu ziehen. Man hatte nähmlich bemerkt, oder glaubte bemerkt zu haben, daß manche Phantasie-Bilder und Gedanken, manche Gemüthsbewegungen und Leidenschaften, manche menschliche Gesinnungen und Handlungen, in Absicht ihrer Eindrücke auf uns, denjenigen ähnlich wären, welche Farben, Figuren, Stellungen, Geberden und Bewegungen in sichtbaren, und Töne in hörbaren Objecten auf uns machen. Aus dieser Bemerkung floß der ästhetische Sprachgebrauch von imaginativen, intellectuellen, pathetischen, moralischen Schönheiten. Eben dasselbe

3) Glaubte man auch bei gewissen Beschaffenheiten des Sprachausdrucks wahrzunehmen; und da gab es denn auch schöne Wörter, schöne Redensarten, schöne Perioden, Verse und Strophen, mit Einem Worte, Schönheiten der Sprache in Versen und in der Prosa.

Alle die angeführten Gattungen der Gegenstände konnten nun bloß noch aus der wirklichen Natur, aus der physischen so wohl, als moralischen Wirklichkeit, seyn. Diese geben allerdings den Stoff zu den ästhetischen Darstellungen

der Künste her, und müssen in den Kunstwerken in so fern gefallen oder mißfallen, als sie auch in der wirklichen Natur gefallen oder mißfallen. Allein man fand, daß in den Kunstwerken selbst noch außer dem eine ganz besondere Quelle des Vergnügens liege, welches die ästhetischen Künste zum Endzweck haben. Diese ist keine andere, als die Nachahmung. In so fern nun ein Theil des Vergnügens, welches aus dem Kunstwerke geschöpft wird, in der Nachahmung liegt, so subsumirt man denn auch

4) Die vergnügende Nachahmung der Natur mit unter den allgemeinen Begriff der Schönheit. Was nähmlich in der Nachahmung ganz allein, ohne Rücksicht auf den nachgeahmten Naturgegenstand, gefällt, das nennet man eben darum nach gemeinem ästhetischen Sprachgebrauche ebenfalls schön.

Ein genaueres und umständlicheres Detail aller der angenehmen Gegenstände dieser aufgeführten vier Classen, nähmlich 1) der sinnlichen für Auge und Ohr, 2) der unsinnlichen des Verstandes und des Herzens, 3) der Sprache, 4) der Nachahmung, will ich für jetzt nicht geben. Sie müssen sich schon aus der bloßen Classenbenennung die große Mannigfaltigkeit ihrer objectiven Beschaffenheiten anschaulich machen können. Hierzu denke man sich nun noch eine Menge subjectiver Ursachen der Verschiedenheit ihrer Einwirkungen, als 1) Beschaffenheit der Organe, 2) Temperament, 3) Leidenschaften, 4) Ideen-Verbindung, 5) Imagination, 6) Gedächtniß, 7) Verstand, 8) moralischer Charakter, 9) Erziehung, 10) Stand in der bürgerlichen Gesellschaft, 11) Glücksumstände, 12) Religion und Dogmatik, 13) Vorurtheile, 14) Alter, 15) Gewohnheit und Umgang. — Ich will nur noch eines einzigen Umstandes erwähnen, der die Mannigfaltigkeit der daraus entstehenden ästhetischen Gefühle noch vergrößert. Dieser Umstand sind die verschiedenen Grade, deren dasjenige fähig ist, was man solcher Gestalt zum Schönen rechnet. Denn nicht alle Dinge, die zu einer und eben derselben Reihe von Wesen gerechnet werden, sind von gleichem Werthe. Also müssen auch die Gegenstände, die man zu den schönen rechnet, nach unzähligen

Graden gefallen. Gleichwohl kommen bei einem allgemeinen Begriffe von Schönheit auch diese Grade mit in Betrachtung. — Wenn man sich nun das Alles recht lebhaft vergegenwärtigt, so sollte man denken, es habe fast Niemanden einfallen können, die Schönheit in einen allgemeinen, allumfassenden Begriff zu bringen. Allein gerade die Schwierigkeiten scheinen den menschlichen Geist zum Versuche angespornt zu haben.

Nach diesem allgemeinen Überblicke des vermeintlichen Reiches der Schönheit komme ich nun auf diejenige Erklärung, welche bisher von unsern ästhetischen Schulen mit dem allgemeinsten Beifalle aufgenommen worden ist, und als höchster Grundsatz aller ästhetischen Künste gegolten hat. Diese ist die Baumgartenische: Die Schönheit ist die Vollkommenheit, in so fern sie sinnlich erkannt wird. Ich will dasjenige, was in dieser Definition liegt, zuvörderst entwickeln, und sie solcher Gestalt ganz verständlich machen. Hernach werden unsere Betrachtungen, Prüfungen und Anwendungen desto leichter werden.

Schönheit soll also seyn die Vollkommenheit, so fern sie sinnlich erkannt wird. Es gründet sich diese Definition auf die bisher herrschende Art, die Ursache des Vergnügens überhaupt zu erklären. Man sagt nähmlich: Das Vergnügen bestehe und entspringe aus dem Gefühle der Vollkommenheit. Es fragt sich nun zuvörderst: Was ist Vollkommenheit? Vollkommenheit ist die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu einem gewissen bestimmten Etwas. Es gehört also zu jeder Vollkommenheit 1) ein Etwas, ein Endpunct, wohin alle Radien des Mannigfaltigen zusammen laufen, und dieses Eine, dieß Etwas, in welchem sie zusammen laufen, ist der Bestimmungsgrund der Vollkommenheit, oder der Brennpunct derselben. Die Vollkommenheit eines Gegenstandes fällt nähmlich ganz weg, oder kann wenigstens nicht beurtheilt werden, wo ein solcher Endpunct nicht vorhanden ist, oder doch auf keinerlei Art erkannt wird. Es läßt sich keine Vollkommenheit eines Gebäudes, eines Gedichtes, eines Gemähldes gedenken, oder beurtheilen, wo der Endpunct entweder fehlt, oder nicht erkannt wird. Zu diesem End-

puncte müssen 2) sämmtliche Theile das Ihrige beitragen. Folglich müssen a) alle überflüssigen Theile weggelassen werden, d. i. solche, die durch ihr Daseyn nicht zum Endpuncte des Ganzen beitragen. b) Es müssen aber auch keine nöthigen Theile fehlen, die zum Endpuncte des Ganzen mit hinstimmen sollten. Denn dieß würde dasjenige seyn, was man eigentlich Mangel nennet. c) So muß auch kein Theil dem Endpuncte widersprechen.

Dieser Begriff der Vollkommenheit nun, in so fern sie sinnlich oder undeutlich enkannt wird, soll die Schönheit in weiterer Bedeutung und das Grundgesetz der ästhetischen Künste seyn; durch dieses sinnliche, undeutliche Erkennen soll sich eben die Schönheit von der bloßen Vollkommenheit unterscheiden. Man drückt daher die Formel auch wohl so aus: Die Schönheit im allgemeinsten Verstande besteht in sinnlich vorgestellter Vollkommenheit. Man unterscheidet jedoch hierin noch, nach Baumgartenischer Vorstellungsart, Schönheit und ästhetische Vollkommenheit im engern Sinne. Stellen Sie sich die Sache folgender Gestalt vor: Die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu einem gewissen bestimmten Etwas ist Vollkommenheit. Diese Zusammenstimmung stelle ich mir entweder deutlich oder undeutlich vor. Das Erste nennet man eine intellectuelle Vorstellung der Vollkommenheit, das Letzte aber eine sinnliche Vorstellung derselben. Und diese ist wiederum zwiefach. Entweder stelle ich mir die Zusammenstimmung der mannigfaltigen äußern Theile eines Gegenstandes zu einem Ganzen sinnlich oder undeutlich vor, und dieß ist nach Baumgartenischer Lehr- und Vorstellungsart, die eigentliche Schönheit im engern Sinne; oder ich stelle mir die Zusammenstimmung der mannigfaltigen Theile eines Gegenstandes zu einem gewissen bestimmten Zwecke sinnlich oder undeutlich vor, und dieß nennen die Baumgartenianer ästhetische Vollkommenheit im engern Sinne. Doch ich will dieses Stück für Stück noch umständlicher erläutern.

Wenn die Vollkommenheit in der Zusammenstimmung zu einem bestimmten Etwas bestehet, die Schönheit aber die Vollkommenheit ist, so fern sie sinnlich erkannt wird,

so wird nach dieser Erklärung dreierlei erfodert, nähmlich 1) Mannigfaltigkeit, 2) Zusammenstimmung und 3) ein sinnliches Erkennen hiervon. Also wird zur Schönheit erfordert I. eine Mannigfaltigkeit, oder Mehrheit von verschiedenen Dingen; eine Abwechselung. Denn, sagt man, 1) das Einfache ist nicht schön; es kann unsere Gemüthskräfte zu keiner Beschäftigung reitzen; es kann keine Ideenfolge veranlassen. Niemand wird von einer einfachen Substanz, als einer solchen betrachtet, das Prädicat der Schönheit brauchen. Also läßt sich nach dieser Erklärung, und nach den reinen und wahren Begriffen unserer Theologie, der Gottheit keine Schönheit beilegen. Wenn aber die Heiden ihren Göttern menschliche Gestalten gaben, so konnte man auch von der Schönheit eines Gottes, z. B. von der jugendlichen Schönheit des Apollo, reden. Selber alsdann, wenn ein Object nur relativ einfach ist, d. h. wenn es zwar zusammengesetzt, aber seine Zusammensetzung oder Mannigfaltigkeit für uns unmöglich zu bemerken ist, selbst alsdann läßt sich von ihm keine Schönheit gedenken. Eine einzelne Farbe, sagen also die Baumgartenianer, ein einzelner Ton kann zwar sein Angenehmes, aber nicht eigentlich Schönheit haben. Denn die Schönheit entsteht nach ihnen erst aus der mannigfaltigen Verbindung von Farben und Tönen. Daher heißt es denn nun ferner, 2) die bloße Vielheit der Theile bei einer gänzlichen Einförmigkeit, oder die Mehrheit solcher Theile, die einander völlig gleich und ähnlich erscheinen, sind zur Erzeugung der Schönheit ebenfalls nicht hinreichend. Denn sie reitzen zu keiner Gemüthsbeschäftigung. So bald man einen Theil kennen gelernt hätte, so würden uns in diesem einen zugleich alle übrigen bekannt seyn. Eine Ägyptische Pyramide, heißt es daher, nenne man wohl ein großes, aber nicht ein schönes Gebäude. Bloße Baßnoten, hinter einander abgespielt, haben keine Schönheit. Folglich erfordern die Baumgartenianer 3) eine Mehrheit verschiedener Dinge, die auf Ein Mahl, oder bald nach einander uns bemerkbar werden, wenn anders unsere Seele in Thätigkeit gesetzt werden und Schönheit empfinden soll. Die Schönheit der Dinge, heißt es, steigt, wenn alles Übrige

gleich bleibt, durch einen Zusatz von Mannigfaltigkeit, und hieraus sucht man den Beweis zu unterstützen, daß Mannigfaltigkeit ein wesentliches Stück der Schönheit sey. Denn ein vielstimmiges Concert, heißt es, hat mehr Schönheit, als die bloße Verbindung einer Baß- und Discantstimme. Einem Gemählde schreiben sie mehr Schönheit zu, als einem bloßen Kupferstiche, einer Statüe mehr, als einem Gemählde, einer Gruppe von Statüen mehr, als einer einzelnen Bildsäule; vorausgesetzt nähmlich, daß alles Übrige gleich ist. — Sollte das wohl wahr seyn? Ich denke, wir wollen's in der Folge sehen. Hier entwickele ich bloß noch den Baumgartenischen Begriff.

Außer dem Mannigfaltigen wird nun II. erfordert: Eine Zusammenstimmung des Mannigfaltigen (zu irgend einem Zwecke oder Ganzen.) Oder mit andern Worten: Das Mannigfaltige muß verbunden seyn, wenn es Schönheit haben soll, d. h. es muß Einheit haben, oder ein Ganzes ausmachen. Denn wenn viele von einander verschiedene Dinge einzeln, ohne Verknüpfung mit einander, zugleich, oder unmittelbar nach einander von uns empfunden oder vorgestellt werden, so zerstreuen sie unser Gemüth, daß es sich mit keinem derselben gehörig beschäftigen, und zu keiner selbstthätigen Ideenfolge oder bestimmten Laune kommen kann. Ein bloßes auf Gerathewohl durch einander geworfenes Gemisch von Dingen, ein Quodlibet, ist daher nicht schön. Ein Ungeheuer, wie Horaz im Anfange seiner so genannten Poetik beschreibt, ist wohl lächerlich, aber nicht schön. Ruinen, heißt es nach dieser Theorie, sind an und für sich selbst nicht schön, ob sie gleich eine Gegend als ein Stück des Mannigfaltigen, und wegen ihrer Bedeutung verschönern können. Ein Stück von einer Bildsäule soll nicht schön seyn, wenn man es nicht als ein Ganzes für sich betrachten kann; und der berühmte Torso des Herkules im Belvedere wird nur in so fern schön, als der Geist eines Winkelmann durch seine Einbildungskraft das Fehlende ergänzet, und von dem Übriggebliebenen auf die Schönheit des Ganzen schließen läßt. Ein mitten aus einer Symphonie abgerissenes Stück soll keine Schönheit haben. Zu dieser Ein-

heit eines schönen Gegenstandes gehört 1) daß er seine gehörige Grenze habe, oder daß sein Anfang und Ende überschauet werden können. Man will also des Mannigfaltigen nicht zu viel haben, damit es noch von unserer eingeschränkten Vorstellungskraft übersehen, und unter einer Hauptidee sinnlich zusammengefaßt als ein Ganzes empfunden, oder gedacht werden könne. Sonst erscheinet es nicht als vollendet, und läßt uns auch unsere Schwäche zu sehr fühlen, welches Mißmuth bei uns erregt. Oder mit andern Worten: Wir werden alle Mahl durch die Vorstellung des Abgebrochenen, Unvollendeten beleidigt. Es muß also jeder schöne Gegenstand begrenzt seyn. Aber auch sein Umfang muß ein solches Maß haben, daß er weder allzu groß, noch allzu klein sey. Denn wenn ein Gegenstand allzu groß ist, so bemerken wir nur einzelne Theile, und das Ganze entgehet unserer Vorstellung. Ist er hingegen allzu klein, so können wir zwar vielleicht ein Ganzes, aber keine Mannigfaltigkeit von Theilen bemerken. Hiernächst 2) muß auch jeder Theil nicht etwa bloß mit einem andern Theile, sondern mit dem Ganzen, d. h. er muß mit der Summe der übrigen verbunden seyn. Das bloße Beieinanderseyn, oder Aufeinanderfolgen der Theile ist zu der hier erforderlichen Einheit noch nicht hinreichend. Es muß ein Grund vorhanden seyn, warum diese Theile zusammen gehören. Gesetzt, daß man auch diesen Grund nicht immer bemerket, wenigstens nicht deutlich angeben kann, so wird man es doch sehr leicht merken, wenn dagegen gefehlt wird.

Um dieß Allgemeinere nun auf die einzelnen Künste anzuwenden, so würde 1) in der Musik diese Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zur Einheit darin bestehen, wenn die Töne und Verbindungen derselben zu einerlei Gemüthslaune hinstimmten, und wenn mehrere Töne zugleich gehört würden, so müßte Harmonie darin herrschen. Ein Satz, der nach der Absicht des Tonsetzers nur Ein Mahl vorkommen sollte, dürfte nicht mehrere Mahle wiederhohlt, viel weniger dürften gar nicht hierher gehörige Tacte eingeschoben werden. So dürften auch keine nöthigen Theile fehlen; z. B. begleitende Instrumente, auf die der Tonsetzer gerechnet

hätte. Eben so wenig dürfte irgend ein Theil dem Ganzen widersprechen. In einem zärtlichen Andante dürften keine rauschenden Manieren, und in einem Gesange, durch den sich die Empfindung ganz natürlich ergießen sollte, keine künstlichen Coloraturen angebracht werden. 2) Bei sichtbaren Gegenständen müßte alles Mannigfaltige zusammen eine solche sinnliche Vorstellung erwecken, welche unserm Begriffe von Zweckmäßigkeit und Vollständigkeit des Ganzen entspräche. So ist z. B. in der Architectur eine Säule dazu bestimmt, ein Gebälk zu tragen; es würde also ein Fehler wider das Gesetz der Schönheit seyn, Säulen da anzubringen, wo sie nichts zu tragen haben. Es würde wider eben dieses Gesetz streiten, wenn an der Vorderseite eines Gebäudes die Fenster in einer Reihe so gestellt würden, daß nicht zu beiden Seiten des Mittelfensters gleich viel, mit gleichen oder auf einander sich beziehenden, einander correspondirenden Verzierungen angebracht würden, weil sonst der Anschein einer Unvollständigkeit, eines Mangels entstehen würde. 3) Auch in wörtlichen Vorträgen muß solcher Gestalt ein Hauptzweck Statt haben, und Alles eine solche Gedankenreihe veranlassen, die uns bis zu einem bestimmten Ziele hinleitet. Überhaupt aber, 4) wo entweder die Menge der Töne und Tonverbindungen, die Menge der körperlichen Theile in sichtbaren Gegenständen, die Menge der in einem Werke der Redekünste vorzutragenden Gedanken zu groß ist, als daß sie auf Ein Mahl von uns sinnlich zu einem Ganzen zusammengefaßt werden könnte, da müssen denn von dem Künstler schickliche Abtheilungen gemacht werden, welche die Zusammendenkung der kleineren Theile zu den Haupttheilen, und hinwiederum die Zusammendenkung dieser Haupttheile zum Ganzen erleichtern. Daraus erklären sich denn die Gründe und Regeln der Perioden, der Strophen, der Abschnitte in der Rede, im Gesange, in der Musik, die Gruppen in größeren, besonders historischen und Landschaftsgemählden, die Partieen und deren symmetrische Einrichtung bei Außenseiten der Gebäude, um auf diese Weise das Zusammendenken so wohl, als Zusammenempfinden aller Theile zum Ganzen zu erleichtern und ein Vergnügen ohne Anstrengung zu gewähren.

III. Der dritte Punct, der nach der Baumgartenischen Erklärung zur Schönheit erfodert wird, ist, daß die Zusammenstimmung dieses Mannigfaltigen zu Einem Endzwecke sinnlich erkannt werde. Denn, heißt es, das Mannigfaltige und seine Zusammenstimmung zum Ganzen gehört bloß zu den objectiven Merkmahlen der Schönheit. Hierzu muß nun auch etwas Subjectives kommen, nähmlich die Beziehung auf das denkende und fühlende Wesen, welches sich die Schönheit vorstellt. Die ganze schöne Natur ohne ein Wesen, das einen Begriff von ihr bekäme, bliebe zwar immer das, was sie ist; aber ihre Schönheit wäre wie ein Spiegel, worin sich Niemand besieht. Es wird aber noch etwas mehr, als bloß ein denkendes Wesen, oder überhaupt Vorstellungskraft zum Gefühle des Schönen erfordert. Die Thiere, wenn sie gleich Seelen haben, sind doch gegen die Schönheit ganz gleichgültig. Das macht, es fehlt ihnen die Vernunft, woraus bei den Menschen die freie Vergleichung und Unterscheidung und alle Wirkungen des Verstandes entspringen. Das Thier bekommt immer nur von den Dingen einen Haupteindruck, in welchem es wenig unterscheidet; seine Begierden gehen bloß auf angenehmes Körpergefühl und auf Entfernung körperlicher Schmerzen. Allgemeine Begriffe, sagt man, kann es sich gar nicht machen. Diese sind aber gleichwohl zur Beurtheilung des Schönen nothwendig. Es gehört also mit Einem Worte Verstand dazu, um das Schöne wahrzunehmen und zu beurtheilen; daher denn auch Alles, was schön seyn soll, in so fern gedenkbar, wenigstens auf einige Weise und unter gewissen Voraussetzungen gedenkbar seyn muß. — Nun erkennet aber, wie es heißt, der Verstand die Dinge auf zwiefache Weise 1) durch langsame Zergliederung und Abstraction, und dann heißt es nach der Wolfischen und Baumgartenischen Philosophie, daß eine deutliche Erkenntniß bewirkt worden; ferner 2) erkennet der Verstand durch eine anschauende Vorstellung, nach welcher er den Gegenstand bloß im Ganzen klar fasset, ohne das Mannigfaltige einzeln zu durchlaufen, und dieß heißt ihnen denn eine anschauende sinnliche Vorstellung. Nun heißt es nach der Wolfisch-

Baumgartenischen Philosophie, wenn die Vollkommenheit auf die erste Art deutlich erkannt wird, so bewirkt sie nicht das Gefühl der Schönheit; hingegen aber wird die Anschauung zur Schönheit, wenn sie sinnlich, oder undeutlich erkannt wird. Nach Wolf nähmlich und seinen Anhängern sind alle unsere Erkenntnisse bloß nach ihrer logischen Form, und in Ansehung ihres größeren oder minderen Grades von Deutlichkeit unterschieden. Der Verstand erkennet hiernach die Gegenstände deutlich, die Sinne aber erkennen sie undeutlich. Sinnlich und undeutlich nehmen daher diese Philosophen für einerlei an. Wenn, sagen sie, eine Vollkommenheit durch den Verstand erkannt wird, so unterscheidet man die mit einander übereinstimmenden Dinge von einander und von ihrem Brennpuncte, ja, man erkennet klar und deutlich, was ein jeder von ihnen beitrage, um das Eins, oder den Endpunct hervorzubringen. Allein bei der Schönheit stellet man sich dieses Alles mit Einem Mahle und im Ganzen vor, ohne Eins von dem Andern zu unterscheiden. Die Gegenstände dürfen also hiernach nicht deutlich, oder aus einander gesetzt, sondern undeutlich, sinnlich, anschauend erkannt werden, wenn sie schön seyn sollen. Daher schließen sie denn auch alle deutlich erkannten Gegenstände der Vollkommenheit, z. B. Lehrsätze der Metaphysik und Mathematik, den Menschen, wie ihn etwa der Anatomiker betrachtet, den Weltbau nach der Idee des Astronomen u. s. w. aus dem Gebiethe der Schönheit aus. Von Allem, was schön seyn soll, muß sinnliche Vorstellung möglich seyn; entweder durch das Gesicht, oder durch das Gehör, oder durch die Phantasie, die insgesammt undeutliche, verworrene, oder sinnliche Vorstellungen nach dieser Philosophie liefern. Der Grund, warum bloß diese sinnlich, nicht aber die intellectuell erkannte Vollkommenheit Schönheit seyn könne, wird, wie gesagt, so angegeben: Weil bei dem deutlicheren Erkenntnisse die Theile, oder das Mannigfaltige der Objecte zu sehr von einander abgesondert, und einzeln nach und nach gedacht wird, bei'm sinnlichen Erkenntnisse aber Alles auf Ein Mahl zusammengedrängt angeschaut wird. Nun, sagt man, hat eine jede

Vorstellung eine gewisse Kraft, auf uns zu wirken; es muß demnach das undeutliche, oder sinnliche Erkenntniß als eine Summe vieler auf Ein Mahl im Gemüthe vorhandenen Vorstellungen lebhafter wirken, als das deutliche Erkenntniß, und dieß um so mehr, da wir bei den deutlichen Vorstellungen mehr die Worte, als die Sache denken. Jenes ist das, was man symbolische Erkenntniß nennt, dieß aber heißt eine anschauende Erkenntniß. Denn diejenigen Objecte, welche nicht auf unsere Sinne wirken, können wir nicht anders, als unter Zeichen, Symbolen oder Worten denken. So stellen wir uns z. B. die Tugend, oder eine Kraft u. s. w. nicht unter einem bestimmten Bilde, sondern nur mit Hülfe der Benennung vor. Unsere Erkenntniß von einem Objecte wird daher symbolisch genannt, wenn wir uns dasselbe mehr vermittelst des Zeichens, als durch eine wirkliche Abbildung desselben in der Seele vorstellen; anschauend hingegen heißt sie, wenn sich die Sache so in uns vorstellt, wie sie empfunden wird. Nun hat man sich abgemerkt, daß man nicht anders tief in irgend einen Gegenstand hineindringet, wenn man nicht seine abgesonderten mannigfaltigen Theile durch Zeichen gleichsam festhält, sich dieser Merkmahle durch Zeichen versichert. Je weiter man in dieser Auflösung kommt, je mehr die Anzahl der tief liegenden Unterscheidungsmerkmahle anwächst, je weniger also die Kraft der Seele zureicht, die vorhergehenden Merkmahle durch Anschauen festzuhalten, desto mehr wird die Aufmerksamkeit, von dem Anschauen der Sache, auf die Vorstellung der Zeichen gezogen, und zwar so fortgezogen, bis endlich die Seele sich weiter nichts mehr, als der Zeichen bewußt ist, und solcher Gestalt mit einer gleichsam blinden Operation in den tiefen Gängen der Wahrheit fortrückt. Diese Operation leitet denn in den Zustand des tiefen Denkens hinein, wobei die Gefühle verstummen. Gefühle sind nur vorhanden, wenn wir nicht Zeichen denken, sondern die Sache selbst schauen. Die Sache ist uns lebhafter, wenn wir sie selbst unmittelbar sehen, als wenn wir ein Stück nach dem andern durch die Zeichen erfahren, und hernach erst noch die Mühe haben, sie, so gut wir können, zusammen zu setzen.

Die Richtigkeit der ganzen bisher zergliederten und deutlich gemachten allgemeinen Erklärung der Schönheit wird darauf hinauslaufen, ob der Grundsatz richtig sey, auf welchen die gewöhnliche Theorie des Vergnügens überhaupt gebauet ist? Denn ist es wahr, daß das Vergnügen aus der sinnlich erkannten Vollkommenheit entspringe, so wird auch die Unterart des Vergnügens, welches die Schönheit mit sich führet, ganz richtig daraus hergeleitet werden können. Bei den alten Philosophen findet man überhaupt noch kein Grundgesetz des Vergnügens, sondern bloß einzelne Beobachtungen. Die Theorie ist eigentlich erst von den neuern Philosophen aus einem Brocken, den einst Cartesius, jedoch nur im Vorbeigehen, in einem Briefe an die Prinzessinn Elisabeth von der Pfalz hingeworfen, ausgebildet worden. Er sagt da: All unser Vergnügen bestehet einzig und allein in dem Bewußtseyn irgend einer Vollkommenheit, die wir an uns wahrnehmen. An diesem Brocken haben nachher Wolf, Baumgarten, Sulzer, Moses Mendelssohn auf mancherlei Weise geknetet. Wolf glaubte, daß dieser Grundsatz nicht zureiche, und ob er gleich sich an die Vollkommenheit hielt, so dehnte er den Grundsatz doch auf eine jede, so wohl fremde, als eigene Vollkommenheit aus. Das Vergnügen, sagt Wolf, ist das Anschauen irgend einer Vollkommenheit, diese mag wahr, oder nur bloßer Schein seyn. Von der eigenen Vollkommenheit sagt er: Wenn wir Sinneseindrücke betrachten, als wenn sie auf unsere Vollkommenheit Einfluß hätten, so erwächst uns daraus Vergnügen.

Andere Philosophen nach ihm, als Baumgarten, insonderheit aber Sulzer in seiner Theorie angenehmer Empfindungen, die Französisch und auch Deutsch in seinen vermischten philosophischen Schriften befindlich ist, erkennen zwar mit Wolf, daß auch fremde Vollkommenheit uns Vergnügen macht, glauben aber doch, daß jede fremde Vollkommenheit in diesem Falle auf eine uns eigene Vollkommenheit sich zurückführen lasse. Denn, meint besonders Sulzer, wenn wir etwas betrachteten, worin Ordnung, Ebenmaß und Verhältniß uns erfreueten, so wären wir

uns einer Vollkommenheit, einer Kraft bewußt, der Kraft nähmlich, solche Eigenschaften zu erkennen. Die Seele übte dabei Kräfte. Dieß könne sie nicht thun, ohne wahrzunehmen, daß sie solche Kräfte besäße, mithin also nicht ohne ein Gefühl ihrer eigenen Vollkommenheit. — Mit Einem Worte, man könne sich kein Vergnügen denken, wobei die Seele nicht dieses Gefühl hätte, und es wäre keine andere Quelle dieses Vergnügens abzusehen, als eben dieses Gefühl. — Sulzer untersucht auf diese Weise mehrere Phänomene des Vergnügens, woraus Wolf beweisen will, daß auch fremde Vollkommenheit uns Vergnügen gewährt, und findet immer, daß unsere eigene Vollkommenheit dabei zum Grunde liege, nähmlich die Einsicht, die wir darin haben.

Es ist gewiß, daß bei jedem Vergnügen von unserer Seite irgend eine Vollkommenheit Statt finden muß. Wir müssen nähmlich die Fähigkeit haben, fremde Vollkommenheiten zu erkennen, oder wenigstens ihre Eindrücke zu empfangen. Ohne dieß gibt es für uns keine fremde Vollkommenheit, kein Vergnügen. Wolf und Descartes können also Beide Recht haben, und wenn die Frage nicht genauer bestimmt wird, in's Unendliche mit einander disputiren. Es wird also immer eigene Vollkommenheit dazu gehören, wenn auch das Vergnügen von dem Anschauen fremder Vollkommenheiten herzuleiten ist. Müssen wir uns aber dabei der eigenen Vollkommenheiten bewußt seyn, um Vergnügen zu genießen? — Ist ohne Bewußtseyn dieser Vollkommenheiten kein Vergnügen zu hoffen? Daß wir uns in unzähligen Fällen unserer eigenen Vollkommenheit bei'm Genusse des Vergnügens keinesweges bewußt sind, das scheinet außer allem Zweifel zu seyn. Denn 1) in vielen Fällen wissen wir zwar, daß wir genießen, daß wir die Kraft dazu haben; allein wir haben dabei gar keinen Begriff von Vollkommenheit, z. B. wenn wir mit großem Vergnügen essen, oder trinken, oder etwas anhören, ansehen. Wir denken dabei an keine eigene Vollkommenheit. 2) Zuweilen sind wir in dem äußern Gegenstande unseres Genusses so verloren, daß wir kaum an uns selbst denken, daß wir, wie man zu sagen pflegt, uns unserer gar nicht bewußt

sind. Von dieser Art sind die Empfindungen bei einer heftigen Liebe. 3) Wir genießen des Vergnügens, ehe wir im Stande sind, nicht allein einen Begriff von irgend einer Vollkommenheit zu haben, sondern gar uns nur unserer eigenen Existenz bewußt zu seyn. Z. B. das kleinste Kind empfindet wohl in den ersten Tagen seines Lebens schon Vergnügen. Und doch hat es noch keine Idee von seiner eigenen Existenz, geschweige denn von der Vollkommenheit, man mag auf eigene, oder auf fremde Vollkommenheit sehen. Die Vollkommenheit bewirkt also das Vergnügen auch ohne Bewußtseyn. Folglich wirkt die Vollkommenheit nicht, wenigstens in gewissen Fällen nicht, als Vollkommenheit durch das Anschauen, weil ja das Anschauen auch ausbleiben kann. Also ist, wie mir däucht, das Anschauen der Vollkommenheit nicht das allgemeine Gesetz des Vergnügens, und man wird sich nach einem andern umsehen müssen. Wohl zu merken: Ich läugne nicht, daß das Anschauen eigener und fremder Vollkommenheit mit eine Ursache des Vergnügens ist; ich sage nur, daß es nicht der einzige Grund, daß es nicht das erste, allgemeine Grundgesetz des Vergnügens seyn kann. Und dazu ist es hinreichend, einen einzigen recht bewährten Fall zu finden, wo das Vergnügen ohne Anschauen irgend einer Vollkommenheit Statt findet. Wie wirkt aber in einem solchen Falle die unerkannte Vollkommenheit? — Nicht psychologisch; — denn dazu ist wenigstens eine dunkele Vorstellung, wenn nicht gar wahres Bewußtseyn, nöthig. Also mechanisch, oder physisch. Worin wird nun diese mechanische Wirkung bestehen? — In nichts Anderm, als dem Eindrucke des Gegenstandes auf unsere empfangenden Kräfte. Z. B. die Wärme wird uns angenehm seyn, nicht, weil wir dieselbe als etwas Vollkommenes, oder als eine Ursache unserer eigenen Vollkommenheit, des Wohlstandes unseres Körpers betrachten; sondern, weil sie einen gewissen Eindruck auf unsere Nerven macht. Denn sonst, — was ist Vollkommenheit der Wärme? Weiß ein neugeborenes Kind, daß die Wärme seinem Körper zuträglich ist! Wenn ich auch zugeben wollte, daß es eine dunkele Idee von Vollkommenheit hat, wie weiß es denn,

daß dieser Grad von Wärme seine Vollkommenheit befördert? — Aus dem angenehmen Eindrucke! — Also aus dem Vergnügen! Das Vergnügen, oder der angenehme Eindruck, ist also der Charakter, das Merkmahl, der Maßstab der Vollkommenheit. Die Vorstellung des Vergnügens ist das prius, welches erst vorhanden seyn muß, ehe und bevor die Vorstellung, ehe und bevor das Gefühl der Vollkommenheit, als solcher, entstehen kann. Mithin wäre ja nicht die Vollkommenheit die Quelle des Vergnügens, sondern das Vergnügen die Quelle der Vorstellung von Vollkommenheit. — Die Wirkung der Vollkommenheit geschieht also mechanisch. Und was ist denn in diesem Falle Vollkommenheit? — Wohl zu merken! — Alles, was Vergnügen erweckt, wird vollkommen seyn müssen, — und Alles, was vollkommen ist, wird Vergnügen geben. Denn sonst ist es nicht die Vollkommenheit an und für sich und als solche, welche das Vergnügen erzeugt. Die Vollkommenheit wird also, in dem Sinne des Descartes, nichts anders seyn, als ein gewisser Zustand unserer Sinne und unseres Empfindungsvermögens, vermöge welches wir im Stande sind, Eindrücke anzunehmen, welche uns angenehm sind. Diese unsere Vollkommenheit werden wir nicht anders bestimmen können, als durch das Verhältniß zu den umgebenden Gegenständen. Nachdem diese, die Gegenstände, seyn werden, nachdem sie auf uns harte, oder sanfte, angenehme oder widrige Eindrücke machen werden, werden wir uns für vollkommen, oder unvollkommen halten müssen.

Wohin gerathen wir mit diesem Maßstabe? — Heute ist mir dieser Eindruck angenehm, — morgen ist eben derselbe Eindruck widrig. In der Krankheit behagen mir Stille und Finsterniß, bei gesundem Körper sind sie mir lästig. — War ich denn bei der Krankheit vollkommener, als bei gesunden Tagen? — Denn wenn die Vollkommenheit das allgemeine Gesetz des Vergnügens ist, so ist Alles, was Vergnügen erweckt, eine Vollkommenheit, und zwar, nach Cartesius, beweiset jede angenehme Empfindung eine Vollkommenheit bei mir. Man kann sich hieraus auf keine andere Weise helfen, als daß man sagt: Die Finsterniß

ist in diesem meinen kranken Zustande ein Mittel zu meiner Vollkommenheit, und ein Beweis, daß ich noch Vollkommenheit übrig habe. Dann aber wird die Vollkommenheit eine Relation der Sinne und der Gegenstände zu einander. — Damit stimme ich vollkommen überein. Alsdann aber ist auch die Vollkommenheit etwas Schwankendes, und hängt von dem Zustande der Dinge und der Sinne ab. Sie kann alsdann nicht als ein Grundgesetz, sie kann nicht als ein erstes Principium gelten; sie ist nur eine Relation, eine abgeleitete, untergeordnete Idee. Man fragt noch immer, — warum?

Sulzer scheinet sich seinen Beweis dadurch in etwas erleichtert zu haben, daß er bloß von den Vergnügungen der edlern Sinne, des Gesichts und des Gehörs, und von den Vergnügungen des Geistes spricht, in welchen es ganz offenbar ist, daß die angenehmen Empfindungen auf Vollkommenheit des Gegenstandes und des Subjects beruhen. Etwas schwerer würde ihm der Beweis geworden seyn, wenn er auf ungebildete und grobe Sinne Rücksicht genommen hätte. Allein auf diese läßt er sich gar nicht besonders ein. Er sagt, weil wir durch die gröbern Sinne nur dunkel empfinden, weil unsere Vorstellungen in diesen Fällen keiner Auseinandersetzung fähig sind, so können wir da auch nicht erklären, wie das Vergnügen entstehet. Er meint gleichwohl, daß wir berechtigt wären, in solchen Fällen eben das zu vermuthen, was wir in deutlichen Fällen wahrnehmen. — Allein, die Fälle sind ja doch nicht die nähmlichen. Hier Deutlichkeit und dort Dunkelheit! — Wie kann ich von dem Einen auf das Andere schließen? Ferner, — das Anschauen, oder das Gefühl der Vollkommenheit muß doch, wenn es die Vollkommenheit, als solche, thun soll, einiges Licht erfordern, würde also in der Dunkelheit nicht möglich seyn.

Wolf sagt, das Vergnügen hat seinen Ursprung in einer verworrenen Vorstellung der Vollkommenheit. Dieser Satz hat eine beträchtliche Zweideutigkeit. Will er damit so viel sagen, daß alles Vergnügen überall auf verworrenen Vorstellungen beruhe, dergestalt, daß das Vergnügen verschwindet, so bald die Vorstellung der Vollkommenheit deut-

lich wird? Oder will er sagen, daß ebenfalls auch verworrene Vorstellungen Vergnügen erzeugen? — Sein Sinn scheint jedoch das Erste gewesen zu seyn. Allein dann wäre es sehr traurig, wenn das Vergnügen bloß auf verworrenen Vorstellungen beruhete, wenn es das Licht scheuete, und sogleich verschwände, so bald der Verstand es beleuchtet. Dann wäre es gerade der Theil des vernunftlosen Thieres. Der Mensch dürfte nur in so fern darauf Anspruch machen, als er stockdumm wäre, seinen Verstand vernachlässigte, seine höhere Bildung versäumte, und sich zu den Thieren herabwürdigte. — Dieß ist aber auch wahrlich nicht der Fall. — Je deutlicher die Idee von der Vollkommenheit wird, je tiefer der Mensch in den Zusammenhang, in das Verhältniß und in die Ordnung der Theile hinein schauet, desto größer ist sein Genuß. Der Ungebildete sieht an der Mediceischen Venus nichts, als einen Stein, der ein ziemlich hübsches Frauenzimmer vorstellt. Der Kenner hingegen bewundert und wird entzückt. Der Unwissende sieht an dem nächtlichen Sternenhimmel freilich ein schönes Gewölbe, welches mit Lichtern artig erleuchtet ist, und er freuet sich allerdings des angenehmen Anblicks. Wie viel mehr Freude aber empfindet derjenige, der einen Begriff von diesem Schauspiele hat! Wer die Entfernung, die Bahnen, die Größen, die Revolutionen des Himmels und die Gesetze aller jenen großen Erscheinungen kennt, der wird entzückt, er verstummt und bethet an. Überall haben deutliche Vorstellungen den Vorzug vor den verworrenen Ideen der Sinne und der Unwissenheit.

Wolf, welcher beweisen wollte, daß das Vergnügen auf der Verworrenheit der Ideen beruhe, thut weiter nichts dar, als, daß das Vergnügen unter andern auch mit aus verworrenen Ideen entstehen könne, und daß die Deutlichkeit dazu nicht gerade unentbehrlich ist. Und dieß muß man allerdings einräumen. Übrigens scheinet es, daß Wolf selbst seinem Grundsatze nicht einmahl ganz getreu geblieben ist, denn er sagt ferner, daß auch die deutliche Erkenntniß der Wahrheit große Freude mache. — Dieß und das Vorige scheinet sich ja gerade zu widersprechen. — Wenn die Verworrenheit der

Grund des Vergnügens ist, so muß das Vergnügen verschwinden, so bald die Deutlichkeit eintritt. Dieses geschieht gleichwohl nicht. — Wenn es nun aber wahr ist, wie man es auf keine Weise läugnen kann, daß verworrene Vorstellungen ebenfalls Vergnügen gewähren, wie kann man denn sagen, daß die Quelle des Vergnügens in diesem Falle das Anschauen der Vollkommenheit ist? Die Vollkommenheit ist auch nach Wolf'ens Lehre Einheit in Mannigfaltigkeit. Nun belieben Sie einmahl wohl nachzudenken! — Wenn ich also Vollkommenheit sehe, so muß ich sehen 1) Mannigfaltigkeit. Was heißt das? Ich muß sehen Theile außer einander. Ist denn das nun nicht schon eine deutliche Vorstellung? Ferner. Ich muß sehen Verschiedenheit in den Theilen, Merkmahle der Theile. Also wird ja die Idee der Vollkommenheit, nach dieser Philosophie, schon adäquat, ausführlich, entwickelt. Weiter muß ich 2) sehen Einheit. — Ich muß also sehen, was in der Mannigfaltigkeit harmonisch ist; und das ist schon ein noch tieferer Blick des Verstandes, als jener. Da entwickeln sich noch feinere Merkmahle. Wer dieß Alles nicht einsieht, der kann wohl Vollkommenheit vor sich haben, er sieht aber nicht Vollkommenheit, als solche. Der Gegenstand kann wohl, weil er vollkommen ist, einen gewissen Eindruck auf ihn machen. Die Vollkommenheit aber rührt ihn gleichsam nur physisch, nicht psychologisch, nicht als angeschauete Vollkommenheit. Er fühlt, und weiß nicht, was er fühlt. Also könnten wir sagen: Der Grund des Vergnügens mag wohl die Vollkommenheit seyn; es ist aber nicht gerade das Anschauen der Vollkommenheit. — Wenn ich das bisherige Räsonnement insonderheit auf den Begriff der Schönheit anwende, so kann ich eine Vollkommenheit, die durch die Sinne zur Vernehmung der Seele gelanget, gar wohl solcher Gestalt erkennen, daß ich die übereinstimmenden Dinge von einander, und von ihrem Brennpuncte unterscheide, und den Beitrag eines jeden zu der Hervorbringung der Einheit klar und deutlich erkenne. Ja, ich muß dieß ganz nothwendig, um die Mannigfaltigkeit und ihre Beziehung auf die Einheit zu bemerken, die einzelnen Theile zu unterscheiden, es geschehe nun dieses so schnell, als es wolle.

Moses Mendelssohn hat diese Begriffe in seiner Abhandlung über die Hauptgrundsätze der schönen Künste ganz beibehalten. (S. Philosophische Schriften. 2. B. S. 100.) Er sagt: „Man nennt eine Erkenntniß sinnlich, nicht bloß, wenn sie von den äußern Sinnen empfunden wird, sondern überhaupt, so oft wir von einem Gegenstande eine große Menge von Merkmahlen auf Ein Mahl wahrnehmen, ohne sie deutlich aus einander setzen zu können." Es ist wahrlich nicht zu begreifen, auf welchen Gründen dieser angebliche Sprachgebrauch beruhen kann; wenigstens folgt er nicht aus dem bloßen Begriffe des Sinnlichen. Überhaupt kann man den Satz, den dieser Philosoph feststellt, daß sich weder ein deutlicher, noch ein völlig dunkeler Begriff mit dem Gefühle der Schönheit vertrage, wohl nicht für gegründet, wenigstens nicht für allgemein gültig halten. Daß ein völlig dunkeler Begriff das Gefühl von Schönheit nicht erregen könne, daran scheint wohl nicht zu zweifeln. Allein ob sich nun nicht ein deutlicher mit dem Gefühle der Schönheit vertrage, das ist eine ganz andere Frage! „Unsere eingeschränkte Seele, heißt es, vermag keine Mannigfaltigkeit auf Ein Mahl deutlich zu fassen. Sie muß, wenn sie deutlich denken will, ihre Aufmerksamkeit von dem Ganzen abziehn, und einen Theil des Gegenstandes nach dem andern überdenken." — Allein belieben Sie einmahl hierbei Folgendes zu beherzigen. 1) Unsere Seele kann überhaupt gar keine Mannigfaltigkeit, weder deutlich, noch undeutlich, auf Ein Mahl fassen. Es ist bloß eine Täuschung, wenn wir ein zusammen gesetztes Ganzes auf Ein Mahl zu vernehmen glauben. 2) Muß unsere Seele, um deutlich zu denken, das Ganze, oder die Einheit nie aus den Augen lassen. Denn ohne immer auf diese hinzusehen, kann sie ja nicht den kleinsten Theil beurtheilen und schätzen. Der Gang der Seele bei der Vorstellung scheint allezeit dieser zu seyn. Sie bemerkt successiv die hervorstechenden Theile des Ganzen, diese Theile hält sie in der Phantasie fest, und verbindet sie vermittelst derselben, und nun erst kann sie rückwärts das Ganze theilweise wieder überschauen. Will die Seele nunmehr das Verhältniß eines einzelnen Theiles beurtheilen,

so muß sie allezeit auf das Phantasiebild des Ganzen Rücksicht nehmen; ja, dieses ist schon unumgänglich nöthig, um nur die einzelnen Theile, als einzelne Theile eines Ganzen zu erkennen. Moses Mendelssohn bezieht überhaupt Alles auf den ersten Eindruck, den ein schöner Gegenstand macht. Dieser ist aber auch bei jedem andern Dinge höchst undeutlich. Allein die Seele bemerkt und unterscheidet dennoch das Mannigfaltige, bevor sie daraus ein Ganzes zusammensetzen kann. Die Succession dieser Synthesis ist nun freilich unbegreiflich schnell, und Niemand wird so leicht den Geist bei diesen Thätigkeiten belauschen. So bald sie aber geschehen ist, hat die Einbildungskraft ein so klares Bild des Gegenstandes, daß sie es von andern unterscheidet. Wenn nun der Gegenstand schön ist, so vernehmen wir dieß schon bei dem ersten Rückblicke auf das Ganze, wiewohl jetzt nur noch ganz oberflächlich, wegen der Schnelligkeit der Übersicht. Verschließen wir nun die Augen, vervollständigen wir nicht das Bild der Phantasie durch nochmahliges genaueres Betrachten des Gegenstandes, so bleibt unser Begriff höchst undeutlich. Allein wenn wir dieses thun, wenn wir das Object nochmahls genauer betrachten, wie denn dieß sein Reitz nicht anders zuläßt, so wird natürlicher Weise unser Begriff von den Eigenschaften des Gegenstandes vollständiger, und die Deutlichkeit der Erkenntniß wird dem Gefühle nichts schaden. Denn bei jeder Bemerkung eines neuen Zuges von Vollkommenheit entsteht eine neue angenehme Empfindung, und wenn wir nun den Gegenstand zergliedert und genau betrachtet haben, welches gewiß nie genug geschieht, und nun wieder mit dem vollen Blicke des Geistes das Ganze anschauen, so haben wir eine weit größere Masse angenehmer Gefühle, und Niemand wird eine solche Erkenntniß eine undeutliche nennen können. Es gehet nur die Succession der Bemerkungen und der sie begleitenden Wirkungen ungemein schnell und mit fliehendem, wechselnden Bewußtseyn vor sich.

Ich hoffe, Sie ersehen aus dieser Betrachtung, daß der Begriff einer Schönheit immerhin deutlich seyn, und dessen ungeachtet Gefühl erregen kann. Man muß nur nicht die

übrigen Theile des schönen Gegenstandes als Bestandtheile der Schönheit nehmen, wie Moses Mendelssohn es thut. Er nennt, die Schönheit eines Gesichts entwickeln, sich anstatt feuriger Augen die Beschaffenheit der Säfte im Auge, anstatt reitzender Mienen die leichte Bewegung der Gesichtsmuskeln gedenken. Allein dieß heißt nicht, die Schönheit entwickeln, sondern sie zerstören. — Die Schönheit entstand aus dem Verhältnisse, welches diese Verbindung dieser Theile, und diese Brechung der Lichtstrahlen von denselben zu meiner Sehkraft hatte. Wenn ich nun diese Verhältnisse aufhebe, so verschwindet zugleich das, was wir Schönheit nennen. Die Schönheit, die eigentliche Schönheit entwickeln, heißt nichts anders, als jene Verhältnisse in ihrem ganzen Umfange darstellen. Und nach einer solchen Entwickelung wird noch immer Vergnügen übrig bleiben, wenn es auch gleich nicht so stark mehr ist, als jenes, welches die ersten Eindrücke verursachten. — Schöne Gegenstände, die wir täglich um uns haben, werden uns freilich am Ende gleichgültig, aber nicht etwa deßwegen, weil wir nun ihre Schönheit auf deutliche Begriffe zurück geführt haben, sondern sie werden uns gemeiniglich deßwegen gleichgültig, weil wir immer nur bei dem ersten Eindrucke stehen bleiben, der auf einer ganz flüchtigen Bemerkung gewisser oberflächlicher Eigenschaften beruhet. Allein wenn wir uns nun einmahl die Mühe nehmen, z. B. ein schönes Gemählde genauer zu betrachten, d. i. die einzelnen Theile und ihre Beziehung zum Ganzen deutlicher zu erkennen, so wird uns das Gemählde gleichsam wieder neu, und wir bekommen Gefühle, die der erste Eindruck nicht hervorgebracht hatte. Gesetzt nun auch, wir vollendeten wirklich die Entwickelung seiner Schönheiten, so werden wir zwar nicht mehr so stark empfinden, als im Anfange, da uns eine gedrängte Reihe angenehmer Eigenschaften mit Einem Mahle überraschte; allein wir werden doch noch immer ein sehr angenehmes Gefühl genießen. Und dieses wird vielleicht wegen seiner Gleichmäßigkeit und Dauer weit mehr werth seyn, als jenes erste Gefühl, welches eben so geschwinde zu dem untersten Grade herabsank, als es den ersten erstieg. Diesem nach würde der Satz des

undeutlichen Erkennens des Mannigfaltigen und seiner Zusammenstimmung zum Ganzen zum allerwenigsten dahin eingeschränkt werden müssen, daß es hieße: Je schneller die Bemerkung, die Unterscheidung und Schätzung des Mannigfaltigen ist, desto stärker ist das Gefühl, welches das Ganze erregt. Wenn hingegen die Bemerkung, Unterscheidung und Schätzung des Mannigfaltigen langsamer vor sich gehet, so ist das Gefühl zwar minder stark, aber um desto dauerhafter.

Was ist nun aber die Einheit in der Mannigfaltigkeit? Kann die sinnlich erkannt werden? Ist die Einsicht davon der Grund der Schönheitsgefühle? Bei jedem Mannigfaltigen ist die Einheit entweder die Vorstellung des Ganzen, zu welchem die Seele die einzelnen Eindrücke verbindet, oder es ist die Vorstellung des Endzweckes, auf welchen die einzelnen Theile und Beschaffenheiten hinzielen. Nur von der Vorstellung des Ganzen, zu welchem die Seele die einzelnen Theile verbindet, kann man sagen, es werde sinnlich erkannt, wann die einzelnen Theile entweder durch den Weg der Sinne zur Seele gelangen, oder durch die Einbildungskraft zusammen gesetzt werden. Allein diese sinnlich erkannte Mannigfaltigkeit in der Einheit findet sich ja ebenfalls bei allen häßlichen Gegenständen. Ich sehe nicht ein, warum alsdann nicht auch die Kröte zu den schönen Gegenständen gerechnet werden könne. Hier ist eben so gut Mannigfaltigkeit der Theile, die zum Ganzen zusammen stimmen; und ein sinnliches Erkennen findet dabei ebenfalls Statt. Was hingegen die Vorstellung des Zwecks betrifft, so ist die nichts anders, als Vorstellung des Resultats der Wirkung einer gewissen Verbindung gewisser Theile. Sie entsteht also bloß durch Thätigkeiten der Vernunft, welche nach ihren Gesetzen auf die Folgen davon schließt. In dieser Rücksicht aber kann man ja nicht sagen, der Zweck eines Mannigfaltigen werde sinnlich erkannt. Wie kann ich denn den Zweck der Kröte und die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen in der Kröte zu diesem Zwecke sinnlich, d. i. durch die Sinne, oder durch die Reproduction der Sinneseindrücke in der Einbildungskraft, erkennen? — Also bloß durch Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu einer Einheit kann die

angenehme Empfindung der Schönheit nicht entstehen. Diese Einsicht ist Sache der beziehenden, Verhältnisse beurtheilenden Vernunft, und findet sich bei zahllosen Gegenständen, die nichts weniger, als schön sind; findet sich selbst bei häßlichen und abscheulichen Dingen. Noch ein anderes Beispiel aus einer ästhetischen Recension macht dieß vielleicht noch auffallender. Bei einem verwesenden Körper ist Einheit, nähmlich der Zweck ist die Zerstörung. Mannigfaltige Kräfte wirken in bewundernswürdiger Harmonie zu dieser Einheit. Ist er aber deßwegen ein schöner Gegenstand? Wenn nun aber nur eine gewisse Gattung von Zwecken und Einheiten und Ganzen, so wie nur eine gewisse Art der Beziehung des Mannigfaltigen auf dieselben, fähig ist, Schönheitsgefühl zu erregen, so fragt man nun immer noch: Welche Zwecke? und welche Beziehungen des Mannigfaltigen? — und findet alsdann die gegebene Erklärung völlig leer, wie taubes Stroh, und ganz und gar nichts sagend.

Lassen Sie uns doch nun auch das Requisit des Mannigfaltigen in den einzelnen Theilen ein wenig beherzigen, und sehen: Ob denn gerade überall Mannigfaltigkeit, so wohl zum Vergnügen überhaupt, als zur Schönheit insonderheit, nothwendig sey?

1) Sollte denn ein Gegenstand, welchen man als eine Einheit betrachten kann, welcher keine Theile darbiethet, nicht schön heißen können? Z. B. das Meer, wann es glatt, wie ein Spiegel, ist, erscheint dem Auge des Zuschauers als eine ungetrennte Einheit, es ist eine stete Fläche, deren Theile alle homogen sind, und nur durch den Raum von einander sich unterscheiden. Gleichwohl sagt man doch von dem Meere, es ist schön. Und wem wird nicht der große blaue unumwölkte Himmel Vergnügen machen? Wer wird ihn nicht schön nennen? Freilich ermüdet der Anblick endlich, aber doch nicht gleich; und welcher Gegenstand ermüdet nicht endlich? Sagt man nicht von einfachen Farben ebenfalls, daß sie schön sind? Spricht man nicht von einem schönen Roth, von einem schönen Grün? Und doch, als Farbe betrachtet, ist es eine Einheit, worin sich keine Theile unterscheiden lassen. Es ist wirklich eine bloß sophistische Di-

stinktion, wenn man, um eine schwankende Theorie zu retten, die einfachen Farben bloß für angenehm, nicht aber für schön gelten lassen will. — Nun, in vielen Empfindungen der gröbern Sinne, des Geschmacks, Geruchs, Gefühls, ist eben eine solche Einförmigkeit, und gleichwohl machen sie uns Vergnügen, ohne daß Einheit in Mannigfaltigkeit vorhanden ist. Kühlung, Schatten; wenn ich an einem heißen Sommertage in einem schattigen Walde spaziere, so empfinde ich Vergnügen; nicht an der Ordnung der Bäume; denn im Walde herrscht diese Ordnung nicht. In dem ganzen Gegenstande findet sich keine Einheit in Mannigfaltigkeit; noch weniger in den Eigenschaften desselben, welche mir Vergnügen machen, nähmlich in dem Schatten, in der Kühlung. Ich sehe darin nichts, als eine Anpassung des Gegenstandes zu meinen Bedürfnissen. — Ferner. Alles, was einen vorzüglichen Grad einer Eigenschaft verräth, macht uns Vergnügen. Kraft, Leichtigkeit, Größe, Lebhaftigkeit erregen bei uns Wohlgefallen. Nun ist ja aber doch jeder Grad einer Eigenschaft an und für sich Eins; und wenn man auch sagen wollte, daß die untern Grade Abtheilungen in unserer Vorstellung machen, so wären es doch lauter gleichartige Theile, ohne alle Mannigfaltigkeit.

2) Sollte durch die bisherigen Einwendungen nicht die ganze gewöhnliche Theorie des Vergnügens sammt der beliebten und belobten Definition der Schönheit sich bis in den Grund hinein erschüttern lassen? Ich will doch aber noch einige beträchtliche Instanzen geben. Schon im Vorigen habe ich bemerkt, daß es Fälle gibt, da wir Vergnügen genießen, ohne daß wir eine Vollkommenheit einsehen. Ich kann aber noch weiter gehen, und sagen: Es gibt sogar Vergnügen ohne Vollkommenheit, ja, selbst solches, das sich auf Unvollkommenheit gründet. Wenn man Alles, was auf uns einen angenehmen Eindruck macht, Vollkommenheit nennen will, so wird, wie wir bald sehen werden, manches vollkommen heißen, was doch Niemand dafür gelten lassen dürfte. Dann aber wird die Erklärung und die ganze Theorie ein bloßer Zirkel: Was ist die Ursache des Vergnügens? Die Vollkommenheit. Was ist Vollkommenheit? Was Ver-

gnügen macht. Wer wird sich einer solchen Theorie nicht schämen? — Wenn die Vollkommenheit, als Vollkommenheit, Vergnügen erweckt, so muß eine jede, wenigstens faßliche Vollkommenheit vergnügen; und nichts muß vergnügen, als lediglich die Vollkommenheit. Denn sonst ist die Vollkommenheit nicht das allgemeine Grundgesetz. In den sinnlichen Vergnügungen ist doch wenig Vollkommenheit sichtbar. Moses Mendelssohn, der sonst jenem Grundsatze so getreu ist, scheint doch durch die Noth gezwungen, etwas davon abzugehen. Er läßt den Verstand erst nach den Sinnen nach kommen. Er sagt in seinen Briefen über die Empfindungen, da er von den Wirkungen des sinnlichen Vergnügens spricht, sie erfolgen aus einem wundervollen mechanischen Triebe, bevor sich noch der denkende Theil in's Spiel mischt. Seine Worte lauten so: „Der Genuß des Weines und der Liebe, ein kühlendes Lüftchen in der schwülen Sommerhitze, eine gelinde Wärme, wenn deine Glieder erstarret sind, wirken diese nicht unmittelbar auf die Nerven? Bedürfen sie der Hülfe deiner Gedanken, die Ausdünstung zu befördern, die Lebensgeister in Bewegung zu setzen, die Glieder thätig zu machen?" — Also gibt es ja doch Vergnügen ohne Gedanken. Doch weiter! „Rufe nunmehr die Zuschauerinn deiner körperlichen Handlungen, rufe die Seele herbei. Wie wird sie sich verhalten? Sie wird einen behaglichen Zustand ihres Körpers gewahr werden." Hieraus ergibt sich ja, daß die Vorstellung der Vollkommenheit erst nachher kommt, nachdem das Vergnügen die schlummernden Kräfte der Seele schon geweckt, und auf sich und den Gegenstand bestimmet hat. Das Vergnügen ist also schon da, es kommt vor dem Anschauen und ohne das Anschauen. Die Vollkommenheit des Körpers, welche die Seele in diesen Fällen gewahr werden mag, ist nicht die Ursache des Vergnügens, sondern die Wirkung desselben. Wenn das Anschauen der Vollkommenheit die Ursache, und zwar die einzige Ursache des Vergnügens ist, so muß das Anschauen der Vollkommenheit alle Mahl dem Vergnügen vorausgehen; und es ist unmöglich, daß irgend ein Vergnügen ohne vorhergehendes Bewußtseyn der Vollkommenheit

entstehe. Die sinnliche Wohllust, die einen Menschen etwa aus dem Schlafe wecken würde, könnte kein Vergnügen gewähren, weil die Seele vorher nicht zum Bewußtseyn der Vollkommenheit gelanget wäre. Wie oft aber überrascht uns eine solche sinnliche Wohllust! — Und wie nun, wenn das Vergnügen sich zuweilen, ja, sehr oft auf Unvollkommenheit gründet? — Es wird nicht schwer seyn, solche Fälle in Menge anzuführen. Ein Glas guten Weines erweckt Vergnügen. Das kommt daher, sagt man, daß es zur Vollkommenheit unsers Körpers beiträgt. Aber, leider! sind wir nicht so bestimmt organisirt, daß unser Geschmack ein untrieglicher Maßstab des Heilsamen wäre. Wenn unsere sinnlichen Empfindungen nach der Vollkommenheit sich richteten, wer würde jemahls irren? Wen könnten die Lüste verführen? Der Wein kann mir also zu großer Unvollkommenheit gereichen, und dennoch macht er mir Vergnügen. Es gibt also auch Vergnügen bei der Unvollkommenheit; ja, es entstehet aus der Unvollkommenheit. Ja, könnte man als ein echter Wolfianer einwenden, der Trinker glaubt Vollkommenheit zu sehen; er irrt sich nun freilich; aber es ist doch immer die Vorstellung von Vollkommenheit bei ihm. — Hm! Ein Mahl soll es die bloße Vorstellung ohne Vollkommenheit seyn; ein anderes Mahl wird es wieder Vollkommenheit ohne Vorstellung seyn. Was wirkt denn nun? Die Vorstellung, — irrig oder wahr? Oder die Vollkommenheit an und für sich? Welches Schwanken!

3) Man findet auch Vergnügen wider die Einsicht und die Vorstellung von Vollkommenheit. Man sieht oft das Gute, und läuft dennoch in's Verderben. Viele Menschen handeln wider ihr Wissen und Gewissen, wider ihr besseres Urtheil. Sie wissen, sie thun Unrecht, sie schaden sich. Warum thun sie das? Sie finden darin Vergnügen, sonst thäten sie es ja nicht. Wo ist aber hier Vollkommenheit, nur ein Schein, nur ein Schatten von Vollkommenheit? Gerade das Gegentheil von dem Allen, und dennoch Vergnügen! Also kann Vergnügen ohne Vollkommenheit und ohne Vorstellung von Vollkommenheit Statt finden.

Nun belieben Sie einmahl 4) auf folgende Instanz noch zu

merken. Die Menschen finden Vergnügen an schrecklichen Schauspielen. Und das ist nicht bloß der Geschmack des Pöbels, oder ganz roher Völker; nein, es ist allgemeiner Geschmack. Alles Fürchterliche, eine Execution, eine Hinrichtung, eine Überschwemmung, eine Feuersbrunst, locket Zuschauer haufenweise herzu. Die Römer hatten Kampfspiele; die Kanadenser zerfleischen zum Zeitvertreibe ihre Kriegsgefangenen. Die Großen und Reichen stellen Thierhetzen an; und selbst die empfindsamern Seelen, die sich jener Schauspiele schämen würden, und kein Blut sehen können, wollen doch gleichwohl auf dem Theater ein Bild von solchen Scenen sehen, und finden an dem Giftbecher und an dem Dolche auf der Bühne Wohlgefallen. Kurz, überall machen schreckliche Schauspiele Vergnügen. Wo ist denn nun da Vollkommenheit? Ist es nicht vielmehr Unvollkommenheit? Man hat sich viel Mühe gegeben, dieses Phänomen zu erklären. Einige nehmen zur Neubegierde ihre Zuflucht, weil solche Schauspiele selten sind. Andere, — und dieß war die Meinung der Alten, — leiten das Vergnügen des Zuschauers von der Vergleichung her, welche dieser von seiner Sicherheit mit der Gefahr des Andern macht. Allein, wenn das wahr wäre, so würde sich Niemand in Gefahr stürzen, um dem Leidenden beizuspringen. Man denkt bei solchen Fällen wenig an sich selbst; man ist vielmehr ganz außer sich. Die Neubegierde reicht auch nicht zu, die Phänomene zu erklären. Wenn eine ganze Gegend, eine Aue, unter Wasser gesetzt wird, um sie fruchtbar zu machen, so wird gewiß dieß Schauspiel mit weit größerer Gleichgültigkeit angesehen, als wenn etwa ein Elbdamm durchbricht, oder ein plötzlicher Wolkenbruch ein weit kleineres Thal überschwemmet und verwüstet. Zu diesem letzten Schauspiele werden vielleicht Tausende hinlaufen; Keiner wird ungerührt, unerschüttert bleiben; da in jenem Falle Unzählige zu Hause bleiben werden, wenn sie gleich so etwas noch nie gesehen haben sollten. — Moses Mendelssohn meint, unser Vergnügen an schrecklichen Schauspielen, wo sich nicht etwa das Mitleiden in das Spiel mit mischt, stütze sich auf nichts, als auf die Geschicklichkeiten der dabei handelnden Personen

oder Thiere. Man bewundere dabei die Behendigkeit und Kraft ihrer Glieder, die geschickten Wendungen, die sie sich zu geben wissen, um den Gegenstand zu überwältigen, oder ihm zu entwischen. Mithin will er dennoch das Vergnügen aus einem Anschauen der Vollkommenheit erklären. — Aber wenn dieses die Ursache des Vergnügens allein, oder die Hauptquelle desselben wäre, so würde man an Spielen eben so viel, als an wahrer Gefahr Antheil nehmen. Dieß scheint Moses eingesehen zu haben. (S. Philosophische Schriften. 1. Th. S. 136.) Man sieht aus den vielen Wendungen, die Moses zu machen gezwungen ist, daß die Theorie nicht gut die Probe hält. Die Erklärungen der besondern Phänomene fließen nicht leicht, nicht einfach genug daraus. Die Vollkommenheit und das Anschauen derselben kann also nicht das allgemeine Grundgesetz des Vergnügens seyn. Daß es vielmehr das Anschauen der Gefahr, und in andern Fällen das Anschauen des Übels und Unglücks selber ist, beweiset, glaube ich, das Beispiel einer mit Vorsatz, oder durch einen Unglücksfall unter Wasser gesetzten Gegend. Warum sieht man, wie auch Moses bemerkt, im Bilde lieber ein untergehendes, als ein glücklich segelndes Schiff? Die Gefahr macht das Vergnügen. — Du Bos setzt das Vergnügen an furchtbaren Schauspielen darin, daß die Seele in denselben Anregung ihrer Kräfte findet. Moses aber, verblendet durch seinen Grundsatz, bindet auf eine ziemlich unstatthafte Weise mit ihm darüber an. (Phil. Schr. 1. Th. S. 33.) Sollte aber die Erfahrung wohl wirklich dawider zeugen? Ein jedes, auch ein unangenehmes Empfindniß hat seine Reitze, wenn es nicht zu heftig wird. Der Traurige, der Zornige wollen sich aus ihren Gefühlen nicht reissen lassen; sie finden also Gefallen daran. — Ist es denn auch wohl wahr, daß das Vergnügen der Seele mit ihrem Wollen auf einerlei Vorstellung beruhe? Ich sehe nicht ein, warum es so seyn müsse. — Warum sollte es nicht möglich seyn, daß jedes, so wohl das Vergnügen, als das Wollen, sein eigenes Gebieth habe? Und dann wird ja schon hier die Sinneslust ausgeschlossen. — Das Anschauen der Vollkommenheit ist also nicht das erste allgemeine Grundgesetz des Vergnügens. — Aber gesetzt, wir

geben es auch nun zu, daß Beide, so wohl der Wille, als das Bestreben nach Vergnügen, auf Einem Grundsatze beruhen, nähmlich auf der Vorstellung eines wahren Gutes oder Scheingutes, so ist dieß Letzte gerade das Vergnügen selbst. Ich strebe darnach, weil ich weiß, daß es ein Vergnügen gewährt; gerade deßwegen halte ich es für ein Gut, oder für etwas Vollkommenes. Das Vergnügen ist die Ursache meiner Vorstellung, nicht aber die Vorstellung die Quelle des Vergnügens. — Ich glaube daher, daß der Grundsatz des Du Bos, mit den gehörigen Bestimmungen, eine weit richtigere, ja, vielmehr wohl die richtigste Hypothese sey, welche die Phänomene am allerbesten erklärt.

Noch ein Umstand stehet dem Grundsatze von dem Anschauen der Vollkommenheit gar mächtig entgegen. Nähmlich. Es läßt sich die Veränderung des Geschmacks, die doch etwas so Allgemeines ist, nicht daraus erklären. Man wird nun freilich sagen: Die Veränderung des Geschmacks ist in der Veränderung des Urtheils von der Vollkommenheit gegründet. Ich hielt den Gegenstand für vortrefflich, deßwegen gefiel er mir. Nun aber fälle ich davon ein anderes Urtheil; ich sehe nun die Schwächen und Mängel desselben ein, darum finde ich an ihm das Vergnügen nicht mehr, das ich sonst an ihm gefunden habe. — Diese Antwort ist allerdings scheinbar; aber auch weiter nichts, als scheinbar; und sie erscheint ganz unzulänglich, so bald man sie näher beleuchtet. Wenn ich mir den Magen mit einem Leckerbissen verdorben, den ich vor allen andern liebte, so ekelt mir nun dieser Leckerbissen an. Woher kommt das? — Ist etwa meine Vorstellung von der Vortrefflichkeit des Leckerbissens verändert? Hatte ich etwa eine Vorstellung von einer andern Vortrefflichkeit desselben, als von dem Wohlgeschmack? Gewiß nicht! Und warum habe ich denn nun eine andere Vorstellung? Weil mein Geschmack verändert ist. Da ist kein anderer Grund vorhanden! Meine Vorstellung war also die Wirkung, nicht aber die Ursache des Wohlgeschmacks und Vergnügens. Meine Vorstellung hat mit dem Geschmacke eine andere Gestalt bekommen. — Nehmen Sie ein anderes Beispiel, dergleichen unzählige im

gemeinen Leben vorkommen. — Es liebt Einer ein Frauenzimmer; er erreicht seinen Zweck und sättiget seine Begierde. Auf Ein Mahl mag er sie nicht mehr ausstehen, und wünscht sie Meilen weit von sich. Wo ist seine Liebe geblieben? Warum ist sie in Ekel und Haß verwandelt, und so plötzlich verwandelt? Hat denn da so plötzlich und auf Ein Mahl eine Veränderung des Urtheils Statt finden können? Was hat er denn den Augenblick an ihr entdeckt? Nichts! Aber seine Begierde ist gestillt. Der Hungrige verschlingt mit Wohllust die schlechteste Speise, der Satte hingegen verwirft sie. Warum? Weil er satt ist. — Veränderung der Einsicht und des Urtheils des denkenden überlegenden Verstandes erfordert Zeit und Untersuchung. Hier fehlte aber Alles! — Alle Begierden und Leidenschaften erheben ihren Gegenstand zu einer Quelle der Lust. Wenn sie gesättigt sind, verliert der Gegenstand seine Reitze. Das gilt nicht allein von aller Begierde nach Lust; auch widrige Leidenschaften haben diese schöpferische Kraft, auch sie geben den Dingen starke Reitze. Der Zornige will Rache; — er nimmt sie. Den Augenblick verwandelt sich sein barbarisches Vergnügen in Mitleiden, vielleicht in Reue. Was hat sich hier verändert? Ich sehe nichts, als die Rache. Sie dürstete, nun aber ist sie gesättigt. — Man gehe so alle Leidenschaften durch, man wird überall die nähmlichen Merkmahle finden. Bei Befriedigung Vergnügen; nach der Sättigung Ruhe, oftmahls Reue, Widerwillen und Ekel gegen den vorher geliebten Gegenstand.

Es ließen sich noch viele Fragen über den Ursprung des Vergnügens aufwerfen, welche aus dem Grundgesetze des Anschauens der Vollkommenheit nicht leicht zu beantworten seyn möchten. Von der Art wäre die Frage von dem Triebe der kleinsten Kinder nach Bewegung, und von dem augenscheinlichen Vergnügen, das sie darin finden. Denn es ist doch gewiß, daß das Kind keinen klaren und keinen dunkeln Begriff, weder von Vollkommenheit überhaupt, noch von objectivischer Vollkommenheit der Bewegung, noch von subjectivischer Vollkommenheit seines Körpers, noch endlich von der guten Wirkung der Bewegung auf seine Organe

haben kann. Und doch hat es dabei Vergnügen. — Noch mehr! Mit dem Grundsatze des Anschauens der Vollkommenheit will man nicht allein das Vergnügen des Verstandes, sondern auch alle sinnlichen Wohllüste erklären. Dazu soll noch der Grundsatz ein ganz allgemeines Gesetz seyn. Also muß alles Vergnügen daraus erklärt werden können. Nun aber genießen ja die Thiere doch auch Vergnügen. Das wird man doch wohl schwerlich läugnen wollen. Das Vergnügen der Thiere hat mit unseren sinnlichen Vergnügungen große Ähnlichkeit. Es ist Kitzel der Sinne. Will man denn nun auch das Vergnügen der Thiere aus dem Anschauen der Vollkommenheit erklären? Das muß man gleichwohl, wenn jenes ein allgemeines Princip seyn soll. Denn warum wollte man zu gleichartigen Empfindungen ein anderes Princip in dem Menschen, ein anderes in den Thieren annehmen? Eine Auster hat also Vorstellung von Vollkommenheit!

Die Leibnitzisch-Wolfische Philosophie möchte da nun freilich zu ihren dunkelen Vorstellungen ihre Zuflucht nehmen. In der That ein artiger Behelf! — Aber dunkele Vorstellungen, die ohne Bewußtseyn, als Vorstellungen wirken sollen, gemahnen mich, wie ein Licht, das man nicht siehet, und das dennoch leuchtet. — Und nun zuletzt! — Die Empfindungen, die Gefühle müssen erst bei uns Vorstellungen erwecken. Der fühlbare Unterschied des Angenehmen und Unangenehmen muß uns erst auf uns und auf die Dinge, die uns umgeben, aufmerksam machen. Ohne Wohl- und Mißbehagen würden wir nie zum Bewußtseyn, geschweige denn zur Erkenntniß der Dinge kommen. Nur durch angenehme und unangenehme Eindrücke erfahren wir die Verschiedenheit der Dinge, lernen wir, daß es Gutes und Übel, Vollkommenheit und Unvollkommenheit gebe. Wie kann also der Unterschied der Empfindungen und Gefühle aus jenen, erst spät aus Gefühlen entstehenden Vorstellungen erklärt werden? Das heißt, Wirkung und Ursache verwechseln. Also kann die Vorstellung der Vollkommenheit nicht ein allgemeines Grundgesetz des Vergnügens seyn.

So wie ich es fast für unmöglich halte, allgemein gültige, feste und beständige objective Merkmahle der Schönheit anzugeben,

woran die angenehmen und angeblich schönen Gegenstände des äußern so wohl, als des innern Sinnes von Jedermann, zu allen Zeiten und unter allen Umständen als schön erkannt und gefühlt werden müßten, so ist es auch eine grausame Gewalt, welche man einem vernünftigen Sprachgebrauche anthut, wenn man alles das subjective Vergnügen, welches die Werke der ästhetischen Kunstwerke zum höchsten Zwecke haben, in einen und eben denselben Schönheitstopf wirft, und Alles, was daraus hervorgeht, schön nennt. Wenn ich nur die Mannigfaltigkeit des Vergnügens, welches die Werke einer einzigen Kunst gewähren, in Erwägung ziehe, so müßte sich, glaube ich, Alles gegen diesen allzu viel und daher gerade so viel, wie ganz und gar nichts sagenden Nahmen und Begriff sträuben. Sind es denn eben einerlei Empfindungen bei'm Anblicke eines Jupiter des Phidias, eines Apoll zu Belvedere, einer Mediceischen Venus, eines im Drachenkampfe erliegenden Laokoon, einer Niobe, die den Verlust ihrer Kinder so schmerzlich betrauert? Gleichwohl sind das Alles nur Werke einer und eben derselben Kunst. Man halte nun vollends noch Werke einer ganz andern ästhetischen Kunst dagegen. Man lasse die Wirkungen noch mit in den Kreis treten, welche etwa Philo's Rede im Messias, oder die Episode von Gedor, Blumauer's travestirte Äneis, Göthe'ns Werther, eine Idylle von Geßner, eine Juvenalische Satyre, eine Blumauerische Schnurre, oder eine Ode, wie die Frühlingsfeier von Klopstock, eine Lafontainische Erzählung, ein Tartüffe von Molliere, ein Figaro, oder ein Hamlet, ein Lear, ein Othello von Shakspeare verursachen. Alles freilich Gefühle, welche wohlgeborenen und wohlerzogenen Gemüthern unter gewissen Stimmungen ihrer Kräfte und unter gewissen Umständen willkommen seyn mögen! Allein kann man denn das Alles Schönheitsgefühle nennen? Die ästhetischen Künste stellen Gegenstände dar, die bald Liebe, bald Haß, bald Bewunderung und Erstaunen, Verehrung und Anbethung, bald Spott, Hohn und Verachtung, bald Freude, bald Traurigkeit, bald Rache, bald Mitleiden, bald Ernst, bald Lachen u. s. w. erwecken. Ist denn das nun Alles einerlei

Schönheitsgefühl, oder darf es so heißen? Vielleicht dürfte man sogar anstehen, den allgemeinen Zweck der ästhetischen Künste das Vergnügen zu nennen, da sie sich aller, auch der gerade entgegengesetzten Arten mit gutem Erfolge bedienen. Wenn es indessen wahr ist, daß aus jedem gehörigen Verhältnisse der Beschäftigung zu unsern Kräften Vergnügen entspringet, so lassen sich auch wohl die durch unangenehme Empfindungen veranlaßten Beschäftigungen auf Vergnügen reduciren. Denn wir wollen an allen unsern Kräften, nicht nur an den anziehenden, sondern auch an den zurückstoßenden bewegt und beschäftigt seyn. Und wenn das ganze Gewebe unserer Gefühle von der Natur doch zu keinem andern Zwecke angelegt seyn kann, als uns zur Glückseligkeit zu leiten, diese aber doch auf nichts anders, als auf Vergnügen hinausläuft, so kann auch der beste und höchste Zweck ihrer Nachahmerinnen, der ästhetischen Künste, wenn auch nicht immer unmittelbar, doch wenigstens mittelbar nichts anders, als Vergnügen seyn. Wenn also die ästhetischen Künste auch unmittelbar Mißvergnügen und Schmerz aussäen, so geschieht es doch deßwegen, und muß deßwegen geschehen, daß mittelbar daraus desto mehr Vergnügen und Glückseligkeit aufwachse. Wenn man die Sache nicht so verstehet, und sich einbildet, der ganze ästhetische Stoff bestehe bloß in gefälligen, belustigenden, ergetzenden Blumen aus der körperlichen so wohl, als sittlichen Natur, wenn man sich einbildet, das ästhetische Vergnügen sey weiter nichts, als das, was etwa der Anblick eines bunten Schmetterlings, einer schönen Muschel, einer artigen Blume gewähren, so thäte man wohl besser, wenn man sagte: Der gemeinsame Zweck der ästhetischen Künste sey, heilsame Gefühle durch Darstellung zu erwecken.

Dritter Abschnitt.

Von den ästhetischen Künsten und ihren verschiedenen Arten.

An diesen Stift lassen Sie uns nun einmahl den Faden anknüpfen, an welchen wir die verschiedenen Arten Gefühl erweckender Darstellungen durch die Werke der ästhetischen Künste aufreihen wollen. Oder mit andern Worten: Wir wollen die ästhetischen Künste nun näher kennen lernen und nach ihren verschiedenen Arten eintheilen.

Diese Eintheilung muß von einem zwiefachen Bestimmungsgrunde hergenommen werden, nähmlich 1) der Materie, und 2) der Form. Durch Beides, durch Materie und Form, wird so wohl der Charakter unserer Künste bestimmt, als auch ihr Gebieth, wie ich glaube, auf das genaueste begrenzt und umzäunet. Das Materiale der Kunstwerke, oder ihr Inhalt, sind die Gefühle selbst und die Vorstellungen von Gegenständen, welche von Gefühlen begleitet werden. Das Formale aber betrifft die Darstellungs- und Bezeichnungsart der Materie oder des Inhalts. Wir wollen unsere ästhetischen Künste nun nach beiden Gründen bestimmen und eintheilen.

Aus dem Materiale der ästhetischen Kunstwerke, nähmlich den Gefühlen und den mit Gefühlen begleiteten Vorstellungen, können wir uns zugleich ihre psychologische Entstehungsart näher erklären.

Was veranlaßt die Menschen, ihre Gefühle zu äußern und in Werken solcher Gestalt darzustellen, daß sie in Andere übergehen? Und welche Gefühle erfordern eine solche Äußerung, eine solche Darstellung?

In Rücksicht auf die Vorstellungen, die sie erregen, theilen sich die Gefühle ein in solche, 1) die erregt worden sind durch Vorstellungen der Sinne, 2) solche, die erregt worden sind durch Vorstellungen der Phantasie, und solche, 3) die erregt worden sind durch Vorstellungen des Verstandes. Alle diese Gefühle können in Rücksicht auf Darstellung verschieden seyn, 1) nach ihrer Neuheit und Ungemeinheit,

2) nach ihrer Lebhaftigkeit, 3) nach ihrer Reichhaltigkeit und Stärke, 4) nach ihrer Moralität. Wir wollen diese Verschiedenheit nochmahls einzeln betrachten. 1) Neue und ungemeine Gefühle, die entweder zum ersten Mahle, oder wenigstens zum ersten Mahle besonders lebhaft in uns entstehen, zumahl, wenn sie auf der Einsicht eines entfernteren Verhältnisses neuer Vorstellungen zu unserer Glückseligkeit beruhen, fordern den Menschen meisten Theils zur Darstellung auf. Man denke nur an die ersten Gefühle der Liebe, wie diese sich zur Darstellung hervordrängen. Nun 2) Lebhaftigkeit, so wohl der Vorstellungen, als des Gefühls, ist ein gemeinschaftlicher Charakter aller Gefühle, die in Darstellung übergehen. Daß die Vorstellungen der Sinne und der Phantasie sich besonders durch sie auszeichnen, und die Begriffe des Verstandes sich von ihnen gleichsam das Leben erborgen müssen, wenn sie das Mitgefühl Anderer erwecken sollen, ist eine mehr denn allzu bekannte Sache. Je nachdem aber die Lebhaftigkeit der Vorstellung selbst zunimmt, je nachdem nimmt die Lebhaftigkeit des Gefühls gemeiniglich ab; und so wieder umgekehrt, wie die Lebhaftigkeit des Gefühls zunimmt, so nimmt die Lebhaftigkeit der bildlichen Vorstellung ab. 3) Stärke und Reichhaltigkeit des Gefühls scheinen eine minder allgemeine Veranlassung zur Darstellung zu seyn. Denn Menschen von dem stärksten Gefühle können es oft am mindesten darstellen, ja, begehren es wohl nicht einmahl darstellen zu können. Hingegen können nicht selten Menschen von ganz einfachem sanfteren Gefühle, dem Drange, darzustellen, kaum widerstehen. 4) Was die Moralität der Gefühle betrifft, so bedarf es wohl kaum eines Beweises, daß es in der menschlichen Natur gegründet ist, moralisch böse Gefühle in sich zu verschließen, und nur die moralisch guten Gefühle ausbrechen zu lassen. Denn wenn man auch nicht geradezu annehmen will, daß uns ein Sittengesetz angeboren sey, so kann man doch wohl kaum läugnen, daß in unserem Wesen weit mehr Grund liegt, gut, als böse zu werden. Es sey nun, daß ein gewisses Ideal des Guten und Rechten vor aller Erfahrung in uns liege, oder daß diese, die Erfahrung, erst selbst den eigennützigen Menschen seiner

Glückseligkeit wegen mehr zur Tugend bestimme, als zum Laster. Genug, der Mensch stellt diejenigen Gefühle am liebsten dar, die sich auf Gottheit, auf Bestimmung des Menschen in der Welt, auf Glückseligkeit und Genuß der Geschöpfe, Verminderung des Lasters und Vermehrung der Tugend beziehen. Die sittlich bösen Gefühle scheuen gemeiniglich das Licht. Keine Kunst zeigt dieses so unwidersprechlich, als die Tonkunst, die für wesentlich und ausgemacht lasterhafte Gefühle und Neigungen gar keinen Ausdruck hat.

Nun, die obigen vier Eigenschaften, nähmlich Neuheit, Lebhaftigkeit, Stärke und Moralität, sind der Maßstab der Vollkommenheit unserer Gefühle und Einbildungen. Ob nun dieselben gleich unzähliger Gradationen und Mischungen fähig sind, so hindert dieses doch die Bestimmung ihres Werthes nicht im mindesten. Freilich kann man kein Ideal der höchsten möglichen Vollkommenheit angeben, so lange unsere Weisheit noch nicht so weit gekommen ist, den obersten Grad von Ausbildung und Vollendung anzugeben, dessen unsere Gefühls- und Einbildungskraft fähig sind. Und hierhin dürfte unsere Weisheit wohl nimmermehr gelangen, da ihr nur die flüchtigsten Blicke in die Plane der Gottheit vergönnt sind, und da ihre Einsicht viel zu sehr begrenzt ist, um nur den kleinsten Keim, der in unserm Wesen liegt, ausmessen zu können. Wie wenig würde uns auch diese Kenntniß zu unserer Zufriedenheit helfen, wie sehr würde sie vielleicht dem Fortgange der Bildung schaden, wenn wir einsähen, wie unendlich weit auch der vollkommenste Geist noch von jenem Ziele entfernt ist, und wie klein die Spanne seyn mag, welche uns die Bemühungen eines ganzen Lebens dieser Vollkommenheit näher zu bringen im Stande sind.

Allein nun noch ein Umstand, der in Betrachtung gezogen zu werden verdient. Jedermann weiß, daß viele Menschen die vorhin genannten Eigenschaften der Gefühle, nähmlich Neuheit, Lebhaftigkeit, Stärke und Moralität der Empfindungen, in einem sehr hohen Grade besitzen, und dessen ungeachtet ihre Gefühle weder darstellen wollen, noch darstellen können. Es muß also wohl noch außer diesen Eigenschaften etwas vorhanden seyn, welches die Begierde,

ein Denkmahl seiner Rührungen aufzustellen, nach sich ziehet. — Jedes angenehme Gefühl führet die Begierde mit sich, es so lange, als nur immer möglich, zu unterhalten. Jedes unangenehme Gefühl dagegen zerstört sich von selbst, indem es uns auffordert, es durch Erweckung entgegengesetzter zu entkräften oder zu vernichten. Besonders müssen dieß diejenigen Gefühle thun, die das Vermögen unseres Geistes in einem hohen Grade erweitern oder einschränken. Die natürliche Folge hiervon ist diese. Im ersten Falle, da sich unser Geist durch das Gefühl in einem hohen Grade erweitert fühlt, da sucht die Seele das Gefühl gleichsam reicher und vielbefassender zu machen. Sie entwickelt alsdann die Vorstellungen, die es erregten, sie vervielfältigt und verstärkt sie durch Erweckung der Nebenvorstellungen, die darin ruhen, oder daran grenzen. Sind es Phantasiebilder, so erhebt die Seele diese auf den höchsten Grad der Lebhaftigkeit und mahlt sie mit den reitzendsten Farben aus. In dem zweiten Falle aber, wenn in dem Gefühle unser Geist sich eingeschränkt fühlt, so ist wohl die Folge keine andere, als diese: Die Seele betrachtet alsdann die Vorstellungen, welche das Gefühl verursachten, von andern Seiten, und in andern Beziehungen; sie ruft angenehme Vorstellungen und Bilder hervor, die mit ihm verwandt sind; sie erhebt das Gefühl ihrer Kraft zu einem hohen Grade von Lebhaftigkeit, und verschafft auf diese Weise dem Angenehmen das Übergewicht über das Unangenehme. So wie nun dadurch die Vorstellung und das Gefühl zu dem höchsten Grade ihrer Vollkommenheit heranwachsen, so wächst zugleich mit ihr die Liebe zu derselben, und zwar desto stärker, je selbstthätiger sich unser Geist dabei fühlte. Mit ihr zugleich erhebt sich der edle Stolz auf Empfindsamkeit und Einbildungskraft, dessen gewiß kein menschlicher Geist ermangelt, wenn er sie in einem besonders hohen Grade besitzt. Durch einen nothwendigen Zusammenhang erwacht alsdann der Trieb, seine Gefühle Anderen mitzutheilen. Dieser Trieb ist unserm Geiste in so fern wesentlich eigen, als der Mensch wesentlich geneigt ist, Andere sich so wohl im Ganzen, als auch in einzelnen Zu-

ständen ähnlich zu machen. Dieser Trieb wirkt hier um so stärker, da unser Geist, indem er so stark bewegt ist, die Wirkung lebhaft vorher ahnden kann, welche die Darstellung seines Gefühls verursachen wird. Bei wem nun diese Triebfedern nur schwach wirken, der wird, in so hohem Grade er auch Gefühl und Phantasie besitzen mag, dennoch niemahls ein Künstler werden. — Und auf diese Art können wir es uns erklären, wie es Leute geben könne, die so stark und so lebhaft fühlen, als es nur immer möglich ist, dennoch aber ihre Gefühle weder darstellen können, noch darstellen wollen. Die Ursachen nähmlich können kurz zusammen gezogen folgende seyn. 1) Eine gewisse Schwäche und Unbehülflichkeit des Geistes, welche sie verhindert, die dunkele Masse von Vorstellungen, die mit Einem Mahle auf ihn wirken, zu entwickeln. In dieser Schwäche und Unbehülflichkeit liegt zugleich 2) der Grund der Unfähigkeit, die Wirkung der Darstellung vorher zu ahnden. 3) Eine dritte Ursache kann seyn die zu große Flüchtigkeit des Antheils, den solche Leute an dem Gefühle selbst nehmen. Und endlich 4) kann die Ursache der Zurückhaltung seyn ein zu hoher Grad von Egoismus, der überhaupt den Trieb der Mittheilung schwächt.

Unser Geist ist bei seinen Gefühlen bald mehr gerichtet auf das Bewußtseyn der Vorstellungen und Phantasiebilder, die sie erregten; bald aber gibt er sich mehr dem Genusse des Gefühls hin, welches sie verursachten. Da es sich nun also verhält, da bald die Vorstellung, oder das Phantasiebild über das Gefühl, bald aber das Gefühl über die Vorstellung und das Phantasiebild hervorragt, so ist es leicht zu begreifen, wie er in dem einen Falle die Vorstellungen und Bilder selbst darstellet, sein Gefühl aber entweder ganz verschweigt, oder doch nur flüchtig beschreibt; wie er hingegen in dem andern Falle seine ganze Kraft aufbiethet, sein Gefühl selbst darzustellen, und dagegen die Vorstellungen, die es erregten, entweder ganz übergehet, oder doch nur kurz andeutet.

Solcher Gestalt können wir nun die ästhetischen Kunstwerke in Rücksicht auf ihre psychologische Entstehung im Allgemeinen folgender Gestalt eintheilen. Es gibt nähmlich 1) solche Kunstwerke, welche die Gefühle eines Menschen

unmittelbar selbst darstellen, 2) solche, die die Seelenrührung eines Menschen beschreiben und zugleich die Vorstellungen andeuten, die sie erregten, 3) gibt es solche, die bloß die Vorstellungen und Bilder selbst darstellen, die den Künstler rührten, 4) solche Kunstwerke, die die Vorstellungen und Bilder darstellen, zugleich aber auch das Gefühl beschreiben, welches die Vorstellungen und Bilder erregten.

Die Ursache der Darstellung bestimmet die Wahl des Mittels derselben so genau, als nur irgend ein Grund die Wirkung bestimmen kann. Wenn der Mensch seine Gefühle unmittelbar selbst darstellen will, so stehet ihm ein einziges Mittel zu Gebothe, und das ist der Tonausdruck. Der genaue Zusammenhang zwischen Ton und Gefühl ist längst von den Psychologen bemerkt worden. Unsere Gefühle haben etwas Tönendes, gleichsam, als ob unser fühlendes Wesen ein Instrument wäre, dessen Gefühle nichts anders, als Töne selbst wären. Oder. Der Zusammenhang zwischen Ton und Gefühl ist so genau und so innig, daß es uns vorkommt, nicht, als ob der Ton nur Zeichen des Gefühls, sondern, als ob Ton das Gefühl selbst und jeder Ton ein Gefühl wäre. Nur die Töne können also den wechselnden Gang unserer Gefühle in seinen geheimsten Wallungen nachahmen. Ihre Darstellung darf man also in dieser Rücksicht dramatisch nennen, da hingegen die, welche durch Worte geschiehet, bloß historisch ist. Der Dichter vermag weiter nichts, als die Hauptgattung compendiarisch anzugeben, unter welche seine gegenwärtigen Gefühle gehören. Der Musiker hingegen hat das Mittel in seiner Gewalt, welches für das Gefühl, als Gefühl und von keiner Vorstellung begleitet, eben das und noch mehr ist, als was für die äußern Gestalten die Farben sind; und durch dieses Mittel bildet er die möglichst wahre Copie seines Gefühlszustandes. In die erste Classe also der Kunstwerke, die bloß die Seelenrührung eines Menschen selbst darstellen, fallen bloß die Tonstücke und weiter nichts.

Die zweite Classe befaßte solche Kunstwerke, welche die Seelenrührung eines Menschen beschreiben, und zugleich die Vorstellungen und Bilder andeuten, die sie erregten. In

diese Classe gehören also diejenigen Gedichte, welche mehr die Beschreibung des Gefühls des Verfassers, als die Mittheilung der Vorstellungen und Bilder zum Endzwecke haben, welche das Gefühl verursachten. Diesen Zweck kann der menschliche Geist nur durch die Sprache erreichen, welche das einzige Mittel ist, bestimmte, individuelle Begriffe auszudrücken.

Die dritte Classe ist die weitumfassendste von allen. Sie begriff solche Kunstwerke, die bloß die Vorstellungen und Bilder selbst darstellen, welche den Künstler rührten. Die Darstellungen dieser Art beruhen auf der stillschweigenden Voraussetzung des Verfassers, daß andere Menschen eben so gerührt werden müssen, als er, wenn sie eine gewisse Reihe von Vorstellungen und Bildern so erkennen und anschauen, als er es that. Die Beschaffenheit der Vorstellungen und Bilder selbst bestimmet das Mittel ihrer Darstellung. War es eine Reihe von bestimmten Begriffen, was den Künstler rührte, so stellt er diese durch die Sprache dar; war es eine Reihe von sinnlichen Bildern, so verfertigt er vermittelst sinnlicher Zeichen Copieen davon, oder, wenn es körperliche Äußerungen von Gesinnungen, Empfindungen und Leidenschaften waren, so ahmt er sie mit seinem eigenen Körper nach. Diese Classe begreift also epische Gedichte, Schauspiele, Romane, Idyllen, Lehrgedichte, Tanzkunst, bildende Künste, Schauspielkunst.

Die vierte Classe betraf solche Kunstwerke, die Vorstellungen und Bilder darstellen, die den Künstler rührten, aber zugleich auch mit das Gefühl beschreiben, welches die Vorstellungen und Bilder erregten. Diese Classe liegt wieder bloß in dem Gebiethe der Sprache. Denn sie beschäftigt sich mit der Darstellung bestimmter Begriffe, jedoch solcher Gestalt, daß zugleich das Gefühl angedeutet wird, welches sie in der Seele des Künstlers erregt haben. Sie begreift also die lyrischen Gedichte, welche sich besonders mit der Schilderung eines Gegenstandes beschäftigen, und auch verschiedene epische und Lehrgedichte. Dieses scheint die einzige allgemeine Eintheilung aller ästhetischen Kunstwerke zu seyn, die man aus der menschlichen Seele selbst herleiten kann. Auch scheint sie das Verdienst zu haben, daß man

ihr nicht nur alle jetzt vorhandenen Künste und Kunstwerke unterordnen kann, sondern daß auch keine neue Gattung möglich ist, die nicht unter ihr einen bestimmten Platz finde.

Aus der obigen allgemeinen Eintheilung der ästhetischen Kunstwerke, welche sich auf ihre psychologische Entstehung gründet, erhellet, daß jedes Kunstwerk entweder die Darstellung eines Gefühls selbst, oder einer solchen Reihe von Begriffen und Bildern ist, die einen menschlichen Geist besonders rühren. Dieß ist das Materiale, der Inhalt derselben, der sie von jedem andern Werke der Kunst, das nicht auf Erweckung der Gefühle abzielt, unterscheidet, und also ihr allgemeinster Bestimmungsgrund ist. Allein wenn wir bloß bei diesem einzigen Bestimmungsgrunde stehen bleiben, so werden dennoch die Grenzen derjenigen Künste, die man gewöhnlich unter dem Nahmen der schönen begreift, noch nicht bestimmt und hinlänglich genug abgezeichnet seyn. Denn wie mancherlei Künste und Kunstwerke gibt es nun nicht dennoch, die auf Gefühl, besonders auf Vergnügen, hinarbeiten, bei welchen man es aber doch gleichwohl bei'm ersten Anblicke fühlt, daß sie unmöglich in denjenigen Zirkel gehören, in welchen etwa Poesie, Mahlerei, Musik zu treten berechtigt sind. Wenn man sich von der Benennungs- und Vorstellungsart derjenigen Ästhetiker irre führen läßt, welche sagen: schöne Künste sind diejenigen, die es zu ihrem Hauptgeschäfte machen, das, was die Natur, oder gemeine Kunst zum Nutzen der Menschen hervorgebracht hat, zu verschönern, mithin also Vergnügen zu erregen und zu unterhalten, so hat das Gebieth nirgends eine gewisse Grenze, und ich sehe alsdann nicht ein, warum man nicht auch die Taschenspielerkunst, die Kunst der Putzmacherinnen, des Friseurs, des Juweliers, des Goldschmids, — kurz, alle mechanischen Kunstwerke, die mehr zum Vergnügen, als zum Nutzen und zur Nothdurft gehören, neben Poesie, Mahlerei, Musik u. s. w. setzen wollte. Warum aber wird gleichwohl der eigentliche Mahler von dem Anstreicher unterschieden seyn wollen? Beide arbeiten ja doch für das Vergnügen. Wollte man sagen, es käme hier auf das Mehr oder auf das Weniger an, der Mahler gewähre mehr Vergnügen, als der

Anstreicher, so ist das in manchen einzelnen Fällen noch eine große Frage, ob ein Gemählde, oder ein hübsch angestrichen Haus und Zimmer mehr Vergnügen gewähre? — Wollte man sagen, es komme darauf an, ob das Vergnügen mehr geistig, mehr idealisch, als sinnlich sey, so wäre dieß wohl etwas, allein doch noch nicht Alles. Denn die munter und lachend angefärbten Wände meines Zimmers thun nicht allein meinen Sehorganen, sondern sie thun gewiß auch meiner ganzen Seele wohl. Das Mehr oder Weniger der aufgewandten Kunst an Fähigkeiten und Geschicklichkeiten des Geistes, oder des Körpers, kann auch keinen Unterscheidungs- oder Bestimmungsgrund abgeben. Denn es könnte für ein und eben dasselbe Subject weit schwerer seyn, ein wirkliches schönes Zimmer, als nur eine poetische Schilderung, oder ein Gemählde davon zu verfertigen. Warum hat man gestritten, und warum kann man streiten, ob die Baukunst eine schöne Kunst, d. i. ob sie eine Kunst sey, die eben den Hauptcharakter an sich trage, als etwa Mahlerei oder Bildhauerkunst? Diejenigen, die den Nutzen oder das Vergnügen zum Bestimmungsgrunde nehmen, haben die Baukunst bald unter die schönen Künste mit aufgenommen, bald sie wieder davon ausgeschlossen. Denn die meisten Gebäude haben außer ihrem Nutzen nichts unmittelbar Vergnügendes. — Allein wenn nun ein hübsches Gartenhaus schlechterdings von demjenigen nichts leistet, was man gemeiniglich Nutzen nennet, wenn es in allen möglichen Beziehungen lediglich zum Vergnügen angelegt ist, hat es alsdann eben das Charakteristische, was ein Gemählde hat? Das meinen diejenigen, die ganz allein das Charakteristische der schönen Künste in das Verschönern, in das Vergnügen setzen. Allein dann ist an gar keine Grenze der schönen Künste zu denken. Dann ist die Kunst des Friseurs eben so gut eine schöne Kunst, als die Kunst des Dichters, des Mahlers, des Musikers; wie denn auch wirklich der Casus in terminis schon einmahl vor dem Parlamente zu Paris vorhanden gewesen ist. Die Friseure nähmlich geriethen mit der geschlossenen Perrückenmacher-Zunft in Streit. Diese wollte den Friseuren, als unzünftigen so genannten Böhnhasen, das Hand-

werk gelegt wissen. Allein die Friseure ließen ihre Sache durch einen geschickten Advocaten plädiren. Der bewies in einer Rede, die sich überaus angenehm lesen läßt, daß die Kunst des Perrückenmachers nur ein Handwerk, allein die Kunst des Friseurs eine wahre schöne und freie Kunst sey, und da machte er sich vornähmlich den Bestimmungsgrund des Vergnügens und des Verschönerns zu Nutze. Mit welchen Waffen sollen sich nun die eigentlichen und wahren schönen Künste gegen solche Ansprüche wehren, und ihren geschlossenen Zirkel bei gehöriger Würde erhalten? Mit dem Begriffe des bloßen Nutzens oder Vergnügens läßt sich schwerlich etwas ausrichten. Denn was ist Nutzen? Was ist Vergnügen? Wenn man Beides analysirt, so läßt sich endlich Vergnügen so wohl in Nutzen, als Nutzen hinwiederum in Vergnügen auflösen. Der wahre Nutzen kann am Ende auf nichts weiter, als auf Vergnügen, und das wahre vollkommene Vergnügen auf nichts, als Nutzen hinauslaufen. Der Nutzen, der nicht Vergnügen hinter sich herführt, ist kein wahrer, ist nur ein angeblicher Nutzen; es ist ein Begriff, der sich in sich selbst widerspricht; und auf ein Vergnügen, das nicht nützt, das vielmehr schadet, sollen und wollen auch die schönen Künste nicht hinarbeiten. — Ich für mein Theil zähle die Baukunst nicht unter die ästhetischen Künste, oder vielmehr nicht in eine gewisse Classe von Künsten, für welche ich um einen recht charakteristischen Nahmen eigentlich noch verlegen bin, so wie ich selbst sogar an der schönen Gartenkunst zweifle, wiewohl doch dieser, so viel ich weiß, weit minder Schwierigkeiten gemacht werden, sie in den Zirkel mit einzulassen. — Nun, worauf werden wir denn also Rücksicht zu nehmen haben, wenn wir den Kreis überall fest zuschließen wollen? — Mit Einem Worte, es ist ein Umstand, den ich nicht zuerst bemerke, sondern den schon Aristoteles bemerkt, aber mit einem Nahmen belegt hat, der zu Mißdeutigkeiten Anlaß gegeben, und daher, weil man ihn unrecht verstanden hat, von den nachfolgenden Ästhetikern fast ganz außer Augen gesetzt und vernachlässigt worden ist. Diesen Umstand nennet Aristoteles in seiner Poetik Nachahmung, μιμησισ. Hiernach sind alle re-

denden, tönenden, zeichnenden, mahlenden, bildenden Künste Nachahmungen; und was nicht Nachahmung ist, das gehört nicht zu ihrer Classe, das gehört in ein anderes Gebieth. Also kann man sich die Sache so vorstellen. — Die Gegenstände der Natur sondern wir für's erste ganz ab, weil wir es mit Werken der Kunst und den Regeln zu deren Hervorbringung zu thun haben. Von den Werken der Kunst lassen wir wiederum alles das bei Seite liegen, welches bloß auf Beschäftigung des Erkenntnißvermögens ganz allein, oder doch vorzüglich darauf abzweckt, und behalten also diejenigen Werke der Kunst noch übrig, deren alleiniger oder doch vorzüglicher Zweck ist, das Gefühlsvermögen zu beschäftigen. Diese sind nun insgesammt Ausbrüche, Darstellungen von Gefühlen, oder von Vorstellungen und Bildern, die Gefühle erregten. Gefühle also, oder Vorstellungen und Bilder, die Gefühle aufregen, ist ihr Materiale, ihr Stoff, ihr Inhalt, ist das Charakteristische dieser ganzen großen, aber fast unendlichen, unbegrenzten Classe, in welche allerdings, unter gehörigen Umständen, auch solche Künste des Gefühls, wie schöne Baukunst, Gartenkunst, Meublirkunst, ja, selbst die Künste des Juweliers, des Friseurs, der Putzmacherinnen, und Gott weiß, was sonst noch all' für verschönernde Sinnen oder Einbildungskraft vergnügende Künste gehören können. Allein mitten in dieser großen unbegrenzten Classe, die nach allen Seiten hin offen und ohne Umzäunung ist, bildet sich meines Ermessens wiederum ein engerer, rings umher verzäunter Zirkel von Künsten, deren Charakter in der That, wenn man den Aristoteles recht versteht, nichts anders, als Nachahmung, *μιμησισ* ist. — Nun aber belieben Sie wohl zu merken, wie das eigentlich verstanden werden muß, um nicht in den Irrthum der meisten Ästhetiker, ja aller, so viel ihrer mir nur irgend bekannt sind, zu gerathen, um nicht den Aristoteles falsch zu verstehen, und diesen einzigen echten und wahren Unterscheidungs-Charakter zu vernachlässigen und in dem unbegrenzten Felde der Ideen von Verschönern und Vergnügen rastlos herum zu schwärmen. Ich habe gesagt: Unsere ästhetischen Künste, auf die wir eigentlich Rücksicht

nehmen, haben einen zwiefachen Bestimmungsgrund. Der eine liegt in dem Materiale, der andere liegt in dem Formale ihrer Werke. Ihr Materiale sind die Gefühle selbst, oder die Vorstellungen und Bilder, welche die Gefühle erregen. Dieser Bestimmungsgrund aber erstreckt sich auf die Classe der Gefühlskünste überhaupt, und reicht nicht hin, die Classe derjenigen zu charakterisiren, die wir im Sinne haben. Das Formale betrifft die Art und Weise, wie die Gefühle, oder die Vorstellungen und Bilder, welche Gefühle erregten, äußerlich dargestellt werden. Wenn nun diese Form Mimesis, Nachahmung ist, wenn das Formale nicht Sache selbst, sondern metaphorisches Zeichen der Sache ist, so haben wir das echte charakteristische Merkmahl unserer redenden, tönenden, zeichnenden, mahlenden, bildenden Künste. Der Mißverstand der Aristotelischen Meinung beruhet darauf, daß man die μιμησισ auch auf das Materiale gedeutet hat, da man sie doch bloß auf das Formale der Darstellung hätte ziehen sollen. Hiernächst hat man gar noch, ich weiß wahrlich nicht, mit welchem Rechte, einen Begriff eingeschoben, den meines Wissens Aristoteles gar nicht im Sinne gehabt hat, gar nicht im Sinne gehabt haben kann. Nähmlich den Begriff der Nachahmung der Natur. Daß Nachahmung der Natur zur Vollkommenheit der Kunst nicht hinreichte, das war gar bald, und ohne sonderliche Anstrengung des Nachdenkens einzusehen. Der Natur gelinget freilich Manches in einer Vollkommenheit, daß die Kunst nichts weiter thun kann, als es sorgfältig aufzufassen und getreu wieder darzustellen; aber Manches, auch da, wo sie am besten wirkt, erreicht bei ihr den Grad der Vollkommenheit nicht, den es sollte; Manches geräth der Natur falsch, Manches zu schwach, oder zu stark. Und da erfordert denn freilich die Pflicht der Kunst, aus einer gesammelten Menge von Beobachtungen, oder nach Grundsätzen, die aus diesen Beobachtungen gezogen sind, die Fehler der Natur zu verbessern, das Falsche zu berichtigen, das zu Starke auf den gehörigen Grad herab zu setzen, das zu Schwache bis zur gehörigen Kraft zu verstärken. — Wie viele Fehler, oder doch Nachlässigkeiten in der Sprache, wie

viele schiefe, matte, überspannte, weitschweifige, dunkele, verworrene Reden können selbst dem Bestrebenden in der Hitze des Gefühls entwischen! Denn er greift da immer nur nach dem nächsten Ausdrucke, der sich ihm darbiethet, und das Gedächtniß will nicht immer die besseren, bedeutenderen, angemessenеren Ausdrücke und Wendungen hergeben. Es versteht sich also von selbst, daß z. B. der Dichter nicht immer die Ausdrücke so hinschreiben darf, wie er sie etwa hören würde. Er soll also den Ausdrücken durchgängig diejenige Vollkommenheit zu geben suchen, die er in der Natur nur hier und da, aber alsdann auch oft in einem ganz ausnehmenden Grade antrifft, und was dergleichen mehr ist. — Solche Betrachtungen nun, die eben nicht schwer anzustellen waren, die sich leicht von selbst darbiethen mußten, leiteten denn auf den Satz, daß man nur die Nachahmung der schönen und vollkommenen Natur als Grundgesetz der Künste gelten lassen müsse. „Werke der Kunst jeder Art, sagt Engel in seiner Mimik, müssen als die vollkommensten Producte der Natur erscheinen, die unter Millionen möglicher Würfe in der That einmahl fallen könnten, aber nach aller Wahrscheinlichkeit so leicht nicht fallen werden u. s. w." Das ist nun Alles ganz herzlich gut und richtig, aber von einer solchen Nachahmung der gemeinen oder vollkommenern Natur, die mehr das Materiale, als die Form des Kunstwerks betreffen würde, kann bei'm Aristoteles gar die Rede nicht seyn, wie wir bald hören werden. — Andere Äesthetiker stießen sich an die Idee der Nachahmung aus andern Gründen. Sie meinten, in manchen Fällen wären ja die Künste nicht Nachahmerinnen von irgend einem Vorbilde in der Natur, sondern Selbstschöpferinnen von Idealen der Schönheit und Vollkommenheit, die zuvor noch in keines Menschen Sinne und Herzen gekommen sind. Denn wenn auch gleich die einzelnen Elemente der Natur abgeborgt wären, so stellten sie doch in der neuen Zusammensetzung und Verschmelzung ein nie zuvor wahrgenommenes, sondern ganz neu erschaffenes Ganzes dar. — Auch der Umstand machte manche Ästhetiker irre, daß ja die Kunst oft nicht nachahme, sondern gleichsam

Sache und Wahrheit selbst darstelle. Wie kann man denn, sagen sie, den Ausdruck eines wahren Gefühls, das der Dichter im Busen hägt, eine Nachahmung, eine μιμησισ eines Gefühls nennen? Da wird ja Wahrheit und Sache selbst dargestellt, keineswegs aber nachgeahmet.

Alle diese patres difficultatum nun verstehen, wie ich behaupte, die Aristotelische μιμησισ unrecht. Sie deuten den Begriff auf Materiale, auf Inhalt, auf Sache, da sie selbige doch bloß auf das Formale der Darstellungs- und Bezeichnungsart beziehen sollten. — Nähmlich man muß unterscheiden zwischen Sache und zwischen Zeichen der Sache; zwischen signum und signatum. Die Vorstellung eines Hauses soll einmahl mit Gefühl, mit Vergnügen begleitet seyn. Es würde also das Gebäude in so fern ein Werk ästhetischer Kunst in der allerweitläuftigsten Bedeutung seyn. Diese Vorstellung kann auf zwiefache Art zu meinem Bewußtseyn gebracht werden. Nähmlich durch Anblick des wirklichen Gegenstandes, der wirklichen Sache selbst, und in so fern kann es bleiben ein ästhetisches Kunstwerk im weitläuftigsten Verstande. Allein diese Vorstellung kann auch in mir erweckt werden durch Zeichen. Der Mahler kann mir, so weit seine Linien und Farben hinreichen, das Haus hinmahlen; der redende Künstler kann mir's, so weit seine Sprache es vermag, anschaulich schildern; der Gips-, der Wachsbildner, der Holzschnitzer vorbilden. Ja noch mehr! worüber Sie lachen werden, der Musiker kann mir wenigstens einen Theil dieser Vorstellung vormusiciren. Freilich das Bild, die Vorstellung des Hauses kann er mir durch seine Zeichen nicht erwecken, aber dennoch einen Theil der Gefühle, welche die Vorstellung des Hauses begleiten. — Als ich die Bilder-Gallerie zu Düsseldorf besah, wurde mir mit vielem Lachen eine Anekdote von dem bekannten Virtuosen Abt Vogler erzählt, daß er sich ein Clavier hatte heraufbringen lassen, um die Gemählde, die den meisten Eindruck auf ihn machten, abzuspielen. Wenn der Abt Vogler das recht verstanden hat, und wenn man ihn wiederum recht verstehet, so ist das gar so abgeschmackt nicht, als es bei'm ersten Anblicke läßt. Bei der Tonkunst

ist die Sache, oder der Inhalt, das Materiale des Kunstwerkes das bloße dunkele Gefühl, ohne Bild oder Vorstellung, das Zeichen aber ist der Ton. Warum sollte man nun nicht die Gefühle, die ein Gemählde erweckt, auch in Tönen darstellen können? — Nun, alle Vorstellungen des Gebäudes, die der redende Künstler, der Mahler, der Zeichner, der Bildner u. s. w. in mir erweckte, werden nicht durch die Sache selbst, sondern überall durch metaphorische Zeichen in mir erweckt. Und dieß ist es, glaube ich, ganz allein, was man unter der Aristotelischen μιμησισ verstehen muß. Eine gewisse Classe von ästhetischen Künsten erreicht also ihren Zweck, Gefühle und Gefühl erweckende Vorstellungen und Bilder zu erregen, nicht durch die Sache selbst, sondern durch mimische Bezeichnung. Der Zweck und die Ursache hiervon können wohl keine andern seyn, als die Gefühle, welche uns die ersten Sachen selbst gewährten, auf leichtern Wegen wieder zu verschaffen, zu erneuern und uns dauerhafter eigen zu machen. Wenn ich mir vorstelle, daß der Mensch zwischen den mannigfaltigen Werken der Natur zum Bewußtseyn seiner Gedanken und Gefühle erwacht, so beschäftigen diese Gegenstände sein Seelenvermögen. Überall, wo diese Beschäftigung seinen Kräften gemäß ist, oder, wo das gehörige Verhältniß der Thätigkeit zu seiner Kraft vorhanden ist, da empfindet er Vergnügen. Dieses Vergnügen will er sich erhalten, er will es sich öfter wiederhohlen und erneuern. Die wirklichen Gegenstände, die ihm die erste Rührung gewährten, behält er nicht immer vor seinen Sinnen. Hundert Umstände für einen können ihn körperlich und physisch davon trennen. Nun bleibt ihm für's erste nichts weiter übrig, als seine Phantasie und sein Gedächtniß. Allein diese Hülfsmittel sind unvollkommen, welches er bald bemerken muß. Auch die lebhaftesten Vorstellungen und Bilder verdunkeln sich mit der Zeit, und löschen sich aus. Die eigentlichen Gefühle kann er mittelst Phantasie und Gedächtniß noch weniger aufbehalten. Denn so lebhaft auch die anfängliche Erschütterung seyn mußte, so geht es damit doch nicht anders, als mit der Erschütterung des Wassers, wenn ein Stein hinein geworfen wird. Anfangs

starkes Geräusch und Bewegung, aber bald immer schwächere Wallungen in weitern Kreisen, und nicht lange, so ist die vorige ruhige Spiegelfläche wieder hergestellt. Es war also nichts natürlicher, als daß sich der Mensch nach Mitteln umsah, die ihm die Gegenwart der Gegenstände selbst entbehrlich machten, nach Mitteln, die eben das ausrichteten, was die Gegenstände selbst wirkten. Den Wasserfall, dessen Anblick, dessen Getöse ihn so kräftig gerührt hatten, konnte er nicht mit sich nehmen, wenn er sich von seiner Stelle entfernen mußte. Die Bedürfnisse seiner Phantasie, seines Gedächtnisses mußten ihn daher, früher oder später, auf schlechtere oder bessere Surrogate leiten, die der Wasserfall nicht selbst waren, sondern ihn nur vorstellten. Noch mehr! Sein Dichtungsvermögen fing an, wirksam zu werden, er bildete neue Vorstellungen, neue Gestalten, deren idealisches Anschauen ihn vielleicht noch mehr rührte, als das Anschauen wirklicher Gegenstände der Natur. Er konnte das Alles nicht in seinem Busen verschließen. So wie die geselligen Neigungen, deren Keime in jeder Menschennatur liegen, erwachten, so nöthigten ihn diese, Theils sein eigener Drang, sein Streben nach Thätigkeit, seine Vorstellungen und Bilder, seine Gefühle Andern mitzutheilen, in Andere eben so lebendig hinüber zu tragen, als sie in ihm selbst vorhanden waren. Zu dem Wasserfalle, der ihn so außerordentlich gerührt hatte, konnte er freilich bisweilen, aber doch nicht immer, seinen Mitbruder hinführen. In diesem Falle bedurfte er wieder eines Surrogats, welches den Wasserfall nur vorstellte, und fähig war, die Vorstellung desselben bei seinem Mitbruder zu erwecken. Noch mehr bedurfte er der Zeichen in Ansehung seiner eigenen innern Schöpfungen. Er konnte mit seinen Gedanken und Gefühlen selbst nicht außer sich hinaus und in den Andern hinübergehen. Er mußte also dieß durch Zeichen thun, welche die Gedanken und Gefühle nicht selbst waren, sondern sie nur vorstellten. Auf diese Art gerieth das Bedürfniß des Menschen auf die Kunst, durch mancherlei Zeichen darzustellen. Es gibt also eine zwiefache Art der Darstellung, eine zwiefache Art des Machens, des Hervorbringens, der *ποιησισ*. Die erste könnte

man ποιησιν primam, oder ποιησις schlechtweg, Production nennen. Die Werke, die diese liefert, stellen eine Sache nicht bloß vor, sondern sie sind die Sache selbst. Von dieser Art sind die Werke der Natur und auch alle diejenigen Werke der Kunst, die nicht Zeichen einer Sache, sondern Sache selbst sind. Hiernächst gibt es eine ποιησιν secundam, die man eine μεταποιησιν, eine Reproduction nennen könnte, und eine solche μεταποιησιν versteht Aristoteles unter seiner Nachahmung, unter seiner μιμησις. Diese stellt die poetischen Werke der Natur und der Kunst metapoetisch, durch mehr oder minder ähnliche, mehr oder minder schickliche Zeichen dar. Ihre Darstellungen sind die Sache nicht selbst, sondern sie stellen die Sache nur vor.

Zu diesen metapoetischen Künsten muß man nun rechnen I. alle tönenden Darstellungen. Dahin gehören 1) die Darstellungen der blanken baren Gefühle durch unarticulirte Töne. 2) Alle redenden Künste durch die articulirte Sprache. Beiderlei Gattung stellet Gefühle und Gedanken dar. Die Gefühle und Gedanken sind hier die Sachen selbst, sie sind Producte der ποιησις prima. Die Sachen selbst können hier ihrer Natur nach nicht anders dargestellt werden, als durch Surrogate, durch Zeichen. Ferner gehören II. zur μεταποιησις alle zeichnenden und bildenden Künste, deren Darstellungen nicht Sachen selbst sind, sondern nur gewisse andere Sachen im Stande der Ruhe oder der Bewegung vorstellen. Also gibt es unter den ästhetischen Künsten überhaupt eine gewisse enger geschlossene Classe, deren charakteristisches Unterscheidungsmerkmahl μεταποιησις, und nach Aristoteles Ausdrucke μιμησις, Nachahmung, ist; und das sind gerade diejenigen Künste, die wir im Sinne haben, oder im Sinne haben sollten, wenn von schönen Künsten die Rede ist. Denn ob sie gleich Manches mit den Empfindungs- und Gefühlskünsten überhaupt gemein haben, so erfordern sie doch eben wegen ihres charakteristischen Unterscheidungsmerkmahls größten Theils eine ganz eigene und besondere Behandlung. So wie die Wirkung der Sache selbst von der Wirkung der metaphorischen Bezeichnung der Sache verschieden ist, so muß auch die ποιησις nach ganz

andern Regeln verfahren, als die μεταποιησισ. Aus dieser Bestimmung und Unterscheidung ersehen Sie nun zugleich, warum ich einige angebliche schöne Künste, die von manchen Ästhetikern ordnende Künste genannt werden, nicht füglich unter die metapoetischen zählen kann. Dahin gehören 1) die Baukunst. Die Baukunst gehört nach ihren meisten Geschäften ohnehin zu den mechanischen Künsten. Die Wissenschaft ihrer Regeln aber zu den strengen mathematischen Wissenschaften. Aber auch in so fern ein Gebäude sich den Augen und dem Verstande als vollkommen zu seiner Bestimmung empfiehlt, und solcher Gestalt ein geistiges Vergnügen erweckt, auch in so fern, sage ich, kann man es zwar als ein ästhetisches Kunstwerk im allerweitläuftigsten Sinne gelten lassen; allein es ist und bleibt doch immer ein Werk der ποιησισ prima; es ist hier keine μεταποιησισ, keine μιμησισ durch Zeichen vorhanden. Jedes Gebäude ist eine Sache selbst, es stellt ja nicht etwa etwas Anderes, als bloß sich selbst vor. Das Schloß zu Sanssouci ist es selbst, stellet nicht etwas Anderes metaphorisch vor. Wenn ich aber das Schloß zu Sanssouci poetisch schildere, mahle, zeichne, in Kupfer steche, dann ist μεταποιησισ vorhanden. Nun mag zwar ein Gebäude nach den Gesetzen der Vollkommenheit und Schönheit, oder des Nutzens und des Vergnügens producirt und beurtheilt werden; allein diese Gesetze erfordern eine ganz andere Bestimmung, eine ganz andere Anwendung in Ansehung der ποιησισ, und der μεταποιησισ. Manche Ästhetiker wollen zwar auch in der Baukunst den allgemeinen Charakter der Nachahmung finden, indem sie sich vorstellen, die erste Felsenhöhle, der erste schützende Baum mit seinem Obdache, das erste schirmende Gebüsch hätten die Menschen auf die Erfindung der Baukunst geleitet. Die Gebäude wären also nichts anders, als Nachahmung von Felsenhöhlen, von schattenden Bäumen, von schirmenden Gebüschen. Allein diese Rechtfertigung kommt mir äußerst gezwungen vor. Gesetzt, alle diese Gegenstände hätten die Menschen auf die Idee eines Gebäudes geleitet, so ist doch von den Urbildern nun kaum ein Schatten noch übrig. Und dann habe ich ja schon oben erinnert, daß man die

Aristotelische Mimesis nicht auf den Inhalt, auf das Materiale, sondern das Formale der Darstellungsart, welches in den Zeichen beruhet, ziehen muß. Unsere Gebäude sind das, was sie sind, selbst, sie stellen keine Höhlen, keine Lauben mehr vor. Auch ist es ganz und gar ihr Zweck nicht, Höhlen oder Lauben vorzustellen. Daß sie mit diesem ganz andern Zwecke auch nebenher, so viel ihr Hauptzweck es erlaubt, uns zu vergnügen suchen, das kann man ihnen mit den Werken des Goldschmids, der Putzmacherinn, des Schneiders, des Schusters, kurz aller Handwerker gemein lassen. Man kann die Baukunst auch meinetwegen eine schöne Kunst im weitläuftigsten Sinne nennen, nur gehört sie nicht zu den metapoetischen schönen Künsten.

Eben die Bewandtniß scheinet es mir nun auch 2) zu haben mit der schönen Gartenkunst, welche die in der Natur zerstreuten leblosen Schönheiten in ein möglichst anmuthiges Lustgefilde vereinigen lehrt. Auch hier ist überall Sache selbst, nicht aber Zeichen der Sache vorhanden. Es ist ποιησισ, nicht aber μεταποιησισ. Die Gefühle werden hier nicht durch Zeichen, welche die Gegenstände nur vorstellen, sondern von den natürlichen Gegenständen selbst erregt. Es kommt hierbei weiter auf nichts, als eine mühsame und kostbare Zusammenstellung der Gegenstände selbst an, die gleichwohl in manchen Fällen ganz unmöglich ist.

So rechnen auch Manche 3) die Bekleidungskunst und 4) die Meublirkunst mit unter die schönen Künste, deren Geschäft es ist, die von andern mechanischen und schönen Künsten verfertigten Werke zur Übereinstimmung mit dem Charakter der Hauptgegenstände, denen sie zur Verzierung dienen, zu ordnen. Z. B. der Hauptzweck und der Charakter eines Lustschlosses ist Anmuth und Vergnügen, also muß das ganze Ameublement zu diesem Charakter hinstimmen, so wohl in Farben, als Formen und Stellungen. Auch hier ist überall Sache selbst, nicht Vorstellung derselben durch metaphorische Zeichen. Wenn man nicht auf diesen Punct Rücksicht nimmt, so sehe ich nicht ab, welches Handwerk nicht noch am Ende auf den Rang schöner Künste Anspruch machen kann und wird. Alle diese Unbestimmtheit

und Verwirrung entspringt lediglich aus der Idee des Verschönerns und des Vergnügens, eine Idee, die ihre Flügel in das Unendliche hinaus ausbreitet. Gleichwohl scheinen selbst diejenigen, die dieser Idee anhangen, dunkel gefühlt zu haben, daß es darauf ganz allein in Bestimmung der eigentlichen schönen Künste im engern Sinne nicht ankommen könne. Denn in Ansehung der Tanzkunst z. B. machen sie fast alle einen Unterschied zwischen der gemeinen und der höhern Tanzkunst. Die Producte der gemeinen Tanzkunst, z. B. eine Menuett, einen Contre-Tanz, einen Walzer wollen sie nicht für Werke der schönen Kunst gelten lassen. Gleichwohl, wenn die Idee der Schönheit, der sinnlich erkannten Vollkommenheit, des Vergnügens, zum Bestimmungsgrunde hinlänglich sind, so sehe ich nicht ein, warum nicht auch die gemeine Tanzkunst schöne Kunst im engern Sinne seyn könnte. Ich bin zwar auch der Meinung, daß nicht die gemeine, sondern nur die höhere Tanzkunst, deren Begriff Noverre so richtig und schön angegeben und entwickelt hat in den engern Ausschuß der Künste gehöre. Allein ich weiß mein Warum? nicht richtiger und bestimmter anzugeben. Der gemeine Tanz stellet nichts vor, er ist das, was er ist, selbst, er ist nicht metaphorische Bezeichnung von etwas Anderm. Hingegen wenn der Tanz nicht er selbst, sondern Zeichen von etwas Anderm, z. B. von Alexander's Fest zu Persepolis, von der Geburt des Bacchus, von Orpheus Hinabgang und Besuch im Tartarus ist, dann wird er zur Metapoesis, und qualificirt sich zum engern Ausschusse der schönen Künste.

Also nochmahls, Aristotelische Nachahmung, *μιμησισ*, oder wie ich es lieber nenne, *μεταποιησισ*, Reproduction, ist überall vorhanden, wo nicht Sache selbst, sondern metaphorisches Zeichen derselben vorhanden ist. Jedes Werk der metapoetischen Künste ist in Rücksicht auf äußere Darstellung eine Metapher. Bloß auf äußere Darstellung durch Zeichen bezieht sich der Begriff der Nachahmung, oder vielmehr Nachäffung, nicht aber auf den innern Inhalt, den die Gefühle, die Vorstellungen, die Bilder ausmachen. Wenn also auch gleich der Pallast und der Garten der Armida, wohin sie

ihren Rinaldo entführte, in der Schilderung des Tasso, oder die Wohnung und der Garten des Alcinous in der Homerischen Beschreibung in Rücksicht auf Inhalt nirgends ein Vorbild in der Natur hätten, mithin nicht für Nachahmung erkannt werden wollten, so würden diese Schilderungen doch, in Rücksicht auf äußere Darstellung der Phantasie-Schöpfung durch metaphorische Zeichen, Nachahmungen im Aristotelischen Sinne bleiben.

Nach dem bisher zum Grunde gelegten und erläuterten Begriffe der Metapoesis lassen sich nun die metapoetischen Künste, oder die ästhetischen Künste im engern Sinne, weiter eintheilen und classificiren. Diese Eintheilung und Classification beruhet auf der verschiedenen Darstellungs- und Bezeichnungsart. Die metapoetischen Künste bedienen sich zu ihren Darstellungen metaphorischer Zeichen. Diese Zeichen sind entweder wesentliche Zeichen, oder nicht wesentliche. Unter wesentlichen Zeichen versteht man solche, die dem bezeichneten Gegenstande ähnlich sind. So sind z. B. Farben und Linien wesentliche Zeichen, um sichtbare Gegenstände metapoetisch darzustellen, an welchen sich ähnliche Linien und Farben befinden. Unter den wesentlichen macht man wieder einen Unterschied, und nennt einige schlechtweg wesentlich, andere aber natürlich. Natürliche Zeichen sind nähmlich solche, die mit dem Bezeichneten in einem nothwendigen Zusammenhange stehen. So sagt man, die Geberden- Tanz- Declamir- und Tonkunst bedienen sich natürlicher Zeichen, die mit dem Bezeichneten in einem nothwendigen Zusammenhange stehen. Z. B. die Leidenschaften sind vermöge ihrer Natur mit gewissen Bewegungen in den Gliedmaßen unsers Körpers, so wie mit gewissen Geberden und Tönen verknüpft. Wer also eine Gemüthsbewegung durch die ihr zukommenden Töne, Bewegungen und Geberden ausdrückt, der bedient sich natürlicher Zeichen. Der Zusammenhang, auf welchen es hier ankommt, ist der Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung. Dieser macht diese Zeichen zu natürlichen. Da nun aber Ursache und Wirkung einander auch ähnlich sind, so sind alle natürliche Zeichen auch wesentliche, und einige wesentliche Zeichen sind natürliche.

Den wesentlich natürlichen Zeichen gegen über stehen die

willkürlichen, die vermöge ihrer Natur mit der bezeichneten Sache nichts gemein haben, aber doch willkürlich dafür angenommen worden sind. Von dieser Art sind die articulirten Töne aller Sprachen, die Buchstaben, die hieroglyphischen Zeichen der Alten und manche allegorische Bilder, die man mit Recht zu den Hieroglyphen zählen kann. Da sich nun die redenden Künste solcher Zeichen bedienen, so sagt man, die Redekünste bedienen sich willkürlicher und als solcher nicht wesentlicher Zeichen. Einige der willkürlichen Zeichen erklärt man doch auch zugleich für wesentliche Zeichen, indem sie mit der bezeichneten Sache eine Ähnlichkeit hätten. Hierher könnte man z. B. den onomatopoetischen Theil der Sprachen rechnen, welcher durch Nachahmung des Hörbaren in der tönenden Natur entstand, und also in so fern eine Ähnlichkeit mit dem Bezeichneten hat. — Nun zur Eintheilung und Classification. Ich setze zuvörderst zwei Hauptclassen fest. Die erste Hauptclasse enthält diejenigen Künste, die sich zur Darstellung ihres Zweckes nur metaphorischer Mittel von einerlei Art bedienen, und diese könnte man in dieser Rücksicht die einfachen schönen Künste nennen. Die zweite Hauptclasse begreift diejenigen Künste unter sich, welche zur Darstellung ihres Zweckes sich metaphorischer Zeichen, als Mittel der Darstellung, von mehrerlei Art bedienen, mit Einem Worte, welche zur Erreichung ihres Zweckes Mittel von mehrerlei Art verbinden; und diese könnte man in dieser Rücksicht zusammengesetzte Künste nennen. Die erste Hauptclasse theilet sich wiederum in zwei Unterclassen. Davon begreift die erste Unterclasse diejenigen Künste, welche unkörperliche Gegenstände bezeichnen, oder durch Zeichen äußerlich darstellen. Davon bedienen sich nun einige, wie man sagt, natürlicher, und andere willkürlicher Zeichen.

Also von derjenigen Unterclasse einfacher Künste, welche unkörperliche Gegenstände bezeichnen, bedienen sich einige natürlicher oder wesentlicher, andere aber willkürlicher Zeichen. 1) Natürlicher Zeichen bedienen sich a) die Tonkunst oder Musik, welche durch unarticulirte Töne entweder der menschlichen Stimme, oder anderer Instrumente, und durch bestimmte Folgen dieser Töne Gefühle zu bezeichnen und zu erre-

gen vermag. Ferner b) classificire ich auch hierher die Mimik oder Pantomimenkunst, in so fern sie durch Stellungen, Geberden, Bewegungen und Minen das Innere der Seele und deren Veränderungen bezeichnet. Man könnte sie die Geberdensprachkunst nennen. Durch sie wird das eigentliche bloße Schauspiel, wobei nicht geredet wird, hervorgebracht. Der Inhalt der Pantomime ist nicht das Äußerliche, was ich da vor mir sehe, denn das ist Alles nur Zeichen, sondern der Inhalt ist das Innere, Unsichtbare, Unkörperliche, das nicht anders, als durch metaphorische Zeichen mitgetheilt und dargestellt werden konnte. 2) Diejenigen Künste, welche sich willkürlicher Zeichen, oder der articulirten Sprache bedienen, führen den gemeinschaftlichen Nahmen der redenden Künste. Nach der gegebenen Erklärung der μιμησισ oder Metapoesis ist alles unser Sprechen nichts anders, als eine μιμησισ. Denn wir stellen unsere Gedanken und Gefühle nicht selbst, sondern nur mittelst Zeichen dar. Daher gehören zu den redenden Künsten a) die Kunst der Wohlredenheit, welche lehret, wie man alle seine Gedanken zweckmäßig, auf eine wohlgefällige, wenigstens nicht mißfällige Art überhaupt vortragen und darstellen solle. Über die Wohlredenheit erhebet sich b) die Beredtsamkeit, oder die Kunst zu bereden, d. i. die Gemüther anderer Menschen durch Vorträge zu lenken, und zu einem bestimmten Ziele in Bewegung und Thätigkeit zu setzen, oder auch zu besänftigen. Endlich c) die Dichtkunst oder Poesie, κατ' ἐξοχὴν und vorzugsweise, vielleicht noch besser Metapoesie, als eine redende Kunst betrachtet, beschäftigt sich damit, den Gedanken und Empfindungen, welche durch Worte bezeichnet und dargestellt werden, den höchsten Grad der sinnlichen Kräfte, nach Beschaffenheit der Absicht, zu geben. Sonst erstreckt sich die Dichtkunst, wenn man nach der Abstammung des Wortes die Kunst, zu erdichten, oder neue Vorstellungen und Verbindungen der Begriffe zu ersinnen, darunter verstehet, auf alle schönen Künste, und in so fern muß fast jedes Kunstwerk eine Art der Poesie seyn, wenigstens ist jedem schönen Künstler das poetische, oder das Schaffungstalent unentbehrlich.

Das war die erste Unterclasse der ersten Hauptclasse. Die zweite Unterclasse begreift diejenigen ästhetischen Künste, welche körperliche Gegenstände für das Auge darstellen und bezeichnen. Diese hat wiederum zwei Unterabtheilungen. Die eine begreift die bildenden, und die andere die zeichnenden Künste. 1) Die bildenden Künste arbeiten die Gegenstände nach allen drei Dimensionen in körperlicher Gestalt aus. Diese werden zuweilen sämmtlich unter dem Nahmen der Bildhauerkunst zusammengefaßt. Wollte man sie unter einem gemeinschaftlichen Nahmen zusammenfassen, so wäre vielleicht der: Künste der Bildnerei schicklicher und angemessener. Denn in engerer Bedeutung begreift die Bildhauerkunst doch wohl billig nur diejenigen Künste unter sich, welche harte Materien durch Hauen, Meißeln, Schneiden u. s. w. ausbilden. Bei der weitern Eintheilung der bildenden Künste kommen, nebst der Materie, auch bisweilen noch die Instrumente und die Art, sie zu gebrauchen, in Betrachtung, und dann werden folgende Unterarten derselben durch besondere Nahmen unterschieden. a) Die Plastik, oder die Kunst, in Thon zu bilden, wozu man auch die Modellirkunst bei'm Porzellanmachen mit rechnen kann. Aber ich wiederhohle hier nochmahls etwas, was auch bei allen künftigen Künsten, die ich noch nennen werde, gelten wird. Das Werk muß Metapoesis, Symbol von etwas Anderm, nicht aber es selbst seyn. Ein porzellanenes Tintefaß, wenn es auch nach allen so genannten Linien der Schönheit und des Reitzes ausgebildet wäre, ist kein metapoetisches Werk, sondern weiter nichts, als ein Tintefaß. Aber ein porzellanener Amor, Apoll u. s. w. kann ein sehr vortreffliches metapoetisches Werk seyn. b) Die Stuckaturkunst, wenn sie aus geriebenem Gips, oder auch einem daraus mit Kalk und andern Dingen vermischten Mörtel metapoetische Kunstwerke verfertigt. c) Die Bossirkunst stellet ihre Gegenstände in Wachs dar. d) Die Schnitzkunst wählet Holz und andere nicht zu spröde Körper zu ihrem Bezeichnungsstoffe. e) Die Bildhauerkunst in engster Bedeutung hauet aus Marmor oder andern harten Materien ihre Gegenstände, und meißelt sie mit Hülfe des Hammers aus. f) Diejenige Kunst, welche die Alten To-

reutik nannten, oder die Kunst, halb erhabene Werke in allerlei Materie, als Silber, Gold, Holz u. s. w. zu bilden. g) Die Steinschneidekunst, welche in die härtern edlern Steine, oder so genannten Gemmen, Theils vertiefte, Theils erhabene Bilder arbeitet. h) Die Stämpelschneidekunst. Die schönen Werke dieser Kunst werden erst nach der, mit den Stämpeln erfolgten Ausprägung auf Metalle, oder nach der Abdrückung in weichere sich verhärtende Massen völlig dargestellet. i) Man kann auch hierher rechnen die Gießkunst, jedoch nur eigentlich in Absicht der Anfertigung der Formen, worin die Abgüsse ihre Bildung erhalten. Denn das Gießen selbst gehört bloß zu den mechanischen Arbeiten. Auch müssen es metapoetische Gestalten seyn, welche aus diesen Formen hervorgehen. Die Formen selbst werden Theils aus harten, Theils weichen, in der Hitze sich verhärtenden Materien verfertigt. — Dieß waren die vorzüglichsten bildenden Künste.

2) Die zweite Unterabtheilung derjenigen einfachen Künste, welche körperliche Gegenstände für das Auge darstellen, begreift die zeichnenden Künste. Diese stellen körperliche Gegenstände auf ebenen Flächen durch Linien, vornähmlich aber durch schickliche Vertheilung des Lichtes und des Schattens vor. Dahin werden gerechnet: a) Die Zeichnungskunst in engerer Bedeutung. Diese bedient sich zur Darstellung ihrer Objecte nur willkürlich gewählter Farben. Zuweilen entwirft sie dieselben auch nur durch Umrisse, — Contours. b) Die Mahlerkunst. Diese stellet die Gegenstände mit denjenigen Farben dar, die sie in der Natur haben. Man unterscheidet mehrere Arten der Mahlerei, Theils nach der Materie der Farben, Theils nach der besondern Behandlung und Anwendung derselben, Theils auch nach den Gegenständen, welche abgebildet werden. Man mahlt nähmlich mit Wasserfarben, mit Öhlfarben, mit trockenen Farben, wie bei der Pastellmahlerei, mit gefärbtem Glasstaube, der auf einem feuerfesten Grunde eingebrannt wird, welches Schmelzmahlerei, oder das Emailliren genannt wird; man mahlt ferner mit bloßen Puncten, wie in der Miniaturarbeit, weil diese bei Vorstellung großer Objecte im Kleinen gebräuchlich

ist; in frischen Kalk oder Mörtel, welches man Alfresco-Mahlerei nennet; ferner mit Wachs und Einbrennung der Farben; dieß ist die enkaustische Mahlerei der Alten, die noch nicht völlig hat wieder hergestellt werden können. U. s. w. Da die Gegenstände, welche die Mahlerkunst abbilden kann, z. B. Landschaften, Portraits, sittliche, historische und allegorische Gegenstände, auch von andern zeichnenden Künsten vorgestellt werden können, so sind diejenigen Eintheilungen, welche man davon entlehnen kann, allen zeichnenden Künsten gemein, und machen gerade keine besonderen Arten der eigentlichen Mahlerkunst allein aus. c) Die mosaische Kunst, oder, wie sie auch genannt wird, die musaische oder musivische Kunst ist eine Art von Mahlerei, welche aus kleinen farbigen Steinen, oder gefärbten Glasstückchen, die in Kitt an einander gepaßt und nachher gleich geschliffen werden, kostbare Gemählde von vorzüglicher Dauerhaftigkeit zusammen setzet. Wenn man sich vorstellt, daß ein etwas großes Gemählde durch seine, in die Länge und Quere über dasselbe gezogenen Striche in äußerst kleine Vierecke abgetheilt sey, so begreift man, daß jedes dieser Vierecke seine eigene Farbe habe, und das ganze Gemählde kann als ein stückweise aus diesen Vierecken zusammen gesetztes Werk angesehen werden. Setzet man nun, daß ein Künstler einen hinlänglichen Vorrath solcher Vierecke von Stein oder Glas geschnitten nach allen möglichen Farben und deren Schattirungen vor sich habe, daß er sie in der Ordnung und mit den Farben, die sie in jenem durch Striche eingetheilten Gemählde haben, vermittelst eines feinen Kittes genau an einander passe, so hat man ungefähr die Vorstellung, wie ein musivisches Gemählde verfertigt werde, und wie überhaupt ein Gemählde auf diese Art copirt werden könne. Freilich wird derjenige, welcher kein feines, auf diese Art verfertigtes Werk gesehen hat, sich kaum vorstellen können, daß sie in der Vollkommenheit und Schönheit verfertigt werden, die in einer geringen Entfernung des Auges das Ansehen wirklicher mit dem Pinsel gemachten Gemählde geben. So weit ist aber die Kunst der musivischen Arbeit gegenwärtig gestiegen, daß das Auge damit getäuscht wird. Der Ursprung

dieser Gattung der Mahlerei fällt in das höchste Alterthum, und man hat Gründe, zu vermuthen, daß die alten Perser oder die noch ältern Babylonier die Erfinder derselben sind. d) Die Kupferstecherkunst in weiterer Bedeutung. In dieser Bedeutung wird überhaupt darunter verstanden die Kunst, mit dem Grabstichel in Kupfer zu arbeiten, als das eigentliche Kupferstechen. Die Äz- oder Radirkunst, und die Schwarze Kunst. Bei'm Äzen nimmt man eine wohl geglättete und fein polirte Tafel, fast allezeit von feinem Kupfer. Diese überzieht man mit einer dünnen Haut von Firniß, schwärzt sie hernach mit dem Rauche einer Lampe, oder überzieht sie mit einem andern matten Grunde. Auf diesen Grund wird die Zeichnung ganz leicht mit Bleistift oder Röthel aufgetragen, oder auf eine andere Art des Abzeichnens darauf gebracht. Nach dieser Zeichnung wird mit einer scharfen Radirnadel der Firniß bis auf das Kupfer weggerissen; auch wird wohl etwas in das Kupfer hineingerizt. Diese Verrichtung heißt denn eigentlich das Radiren. Alsdann wird um den Rand der Tafel ein Bort, etwa von Wachs gemacht, und das Äzwasser auf diese Tafel gegossen. Dieses frißt alle aufgerissenen Striche in das Kupfer ein, ohne den Firniß selbst anzugreifen, und dieses wird eigentlich das Äzen genannt. Wenn es tief genug eingefressen hat, so wird das Äzwasser von der Tafel weggespült, der Firniß abgenommen, und alsdann ist die Tafel fertig. Die Schwarze Kunst gehet von dem eigentlichen Kupferstechen und Radiren merklich ab. Wenn die Platte so wie zum Kupferstechen oder Radiren geglättet und polirt ist, so wird sie mit einem eigenen Instrumente so überarbeitet, daß sie ganz rauh wird, oder eine durchaus krause Fläche bekommt, und nun, nach Art einer fertigen Kupferplatte mit Farbe eingerieben und abgedruckt, einen durchaus schwarzen Abdruck geben würde. Auf diesen rauhen Grund wird nun die Zeichnung gebracht, und hernach werden die hellern und ganz hellen Stellen durch feines Beschaben und Glätten des Grundes allmählich herausgebracht. So wie also bei'm Stechen und bei'm Radiren die Schatten und dunkelen Stellen in das Kupfer hinein gegraben werden, so wird

hier das Helle herausgearbeitet. Für die ganz dunkelen Stellen wird der Grund so gelassen, wie ihn das rauhmachende Instrument gemacht hatte. Für Schatten und halbe Schatten wird er durch mehr oder weniger Beschaben der Platte mehr oder weniger hell gemacht. Von jeder Art Platten werden dann hernach bekannter Maßen diejenigen Abdrücke gemacht, die man Kupferstiche heißt. e) Die Formschneidekunst bringt die Bilder erhöhet mehrentheils in Holz hervor, daß sie hernach durch Abdrucken vervielfältigt werden können, daher man denn auch die Abdrücke Holzschnitte zu nennen pfleget. f) Die Bildwirkerkunst oder Stickerkunst bedient sich der Fäden von Seide, Wolle und andern ähnlichen Materien, um Gemählde auf Tapeten, oder andern Gewandstoffen darzustellen.

Alle die bisher erwähnten Künste machten die erste Hauptclasse der einfachen aus, welche sich zur Erreichung ihres Zweckes nur der Mittel von einerlei Art bedienen. Die zweite Hauptclasse begriff, wie ich vorhin erwähnt habe, diejenigen unter sich, welche zur Darstellung ihres Zweckes Mittel von mehrerlei Art verbinden, und die daher zusammen gesetzte Künste heißen können. Dahin können gerechnet werden: 1) Gesangeskunst. Diese verbindet zur Erreichung ihres Endzweckes die Zeichen der Dichtkunst mit den Zeichen der Tonkunst. Articulirte und unarticulirte Töne wirken hier in Gemeinschaft. 2) Die Tanzkunst verbindet die Zeichen der Geberdensprachkunst, oder der Pantomime, mit den Zeichen der Tonkunst. 3) Die Declamation, oder Declamirkunst, verbindet Tonkunst, Geberdensprachkunst mit der Redekunst. 4) Die theatralischen Künste, oder alle Künste der Schaubühne verbinden fast alle Arten der Zeichen der übrigen schönen Künste mit einander, und sind daher einer sehr mannigfaltigen zusammengesetzten Schönheit in hohem Grade fähig. Besonders können in der Oper Poesie, Musik, Tanzkunst, Mahlerei, ja, auch die Baukunst ihre höchsten Kräfte vereinigen, etwas außerordentlich Schönes, Erhabenes und Vortreffliches darzustellen. Das Schauspiel ist daher, in so fern alle übrigen Künste das, was sie nur immer können, dazu beitragen, in aller

Absicht das vollkommenste und wirksamste metapoetische Kunstwerk, das sich nur immer denken läßt. Noch muß ich hier 5) einer Kunst erwähnen, die meines Wissens noch kein Ästhetiker unter den eigentlichen schönen Künsten mit aufgeführt hat, die aber doch, meines Ermessens, den Charakter der nachahmenden, oder metapoetischen Künste in mancher Rücksicht annehmen kann. Das ist die Feuerwerkerkunst. Daß überhaupt jedes Feuerwerk eine ästhetische Kraft habe, das wird Jedermann leicht einräumen, der nur ein einziges Mahl ein Feuerwerk gesehen hat. Jedoch dieser Umstand würde es nach meinen voraus gesetzten Grundsätzen noch eben so wenig zur engern Classe der Künste qualificiren, als etwa ein Wettrennen oder ein Stier- und Hahnengefecht sich dazu qualificiret. Allein die Feuerkünste können in der That auch als metaphorische Bezeichnungsmittel von etwas Anderm, von Gegenständen, Handlungen, ja, selbst Empfindungen gebraucht werden.

Vierter Abschnitt.

Von einigen angeblichen aber unzulänglichen Grundsätzen der ästhetischen Künste.

Sie erinnern sich, daß im zweiten Abschnitte der Einleitung nach dem Hauptgrundgesetze der ästhetischen Künste geforscht, und herausgebracht wurde, daß selbiges das Vergnügen sey. Vergnügen war ihre Quelle, Vergnügen war ihr Zweck. Da aber dieß leicht gemißdeutet werden, da es in Ausübung der Künste leicht auf Abwege verleiten und die Würde der Künste in Ansehung ihrer Bestimmung herab setzen konnte, so änderte ich die Formel dahin, daß ich sagte: Der Zweck der ästhetischen Künste, woraus alle ihre Regeln herflössen, sey dieser, heilsame Gefühle durch äußere Darstellungen zu erwecken.

Diese Formel war der Stift, woran ich hernach im dritten Abschnitte den Faden anknüpfte, um die verschiedenen

Arten gefühlsamer Darstellungen durch die Werke der ästhetischen Künste aufzureihen. Das ist, ich untersuchte hiernach das Wesen der ästhetischen Künste so wohl der Materie, als der Form nach, und brachte sie unter Classen und Nahmen. Ehe ich diese Übersicht gegeben hatte, konnte ich nicht füglich und mit Nutzen von einigen falschen oder wenigstens unzulänglichen Principien handeln, welche einige Ästhetiker aufgestellt haben, um daraus ihre Theorieen für die ästhetischen Künste herzuleiten. Diese Principien sind 1) der Grundsatz der Nachahmung, 2) der Grundsatz der Moral. Was von beiden zu halten sey, will ich im gegenwärtigen Abschnitte zeigen.

1. Nachahmung.

Man mußte es bald wahrnehmen, daß das Vergnügen eine hervorstechende Eigenschaft eines ästhetischen Kunstwerkes sey. Nun drängte sich aber auch natürlicher Weise die Frage auf: Wodurch vergnüget das Kunstwerk? — Aristoteles setzte es in die Vollkommenheit der Nachahmung. Z. B. ein schönes Abbild macht uns Vergnügen, weil es sein wirkliches oder idealisches Urbild durch nachahmende Zeichen getreu darstellt. Aristoteles Nachfolger haben einen neuen Begriff, nähmlich Natur, — Nachahmung der Natur eingeschoben. Batteux, in seiner bekannten Theorie der schönen Wissenschaften, ist noch weiter gegangen, hat die schöne Natur eingeschoben, und daher Nachahmung der schönen Natur zum höchsten Grundgesetze aller ästhetischen Künste angenommen. Der Mißgriff rührte lediglich daher, weil man das Materiale und das Formale des ästhetischen Kunstwerks nicht gehörig unterschied. Quoad formam ist jedes ästhetische metapoetische Kunstwerk eine Nachahmung. Quoad materiam aber ist es eben nicht Nachahmung von etwas schon vor ihm in der Natur Vorhandenem, viel weniger immer Nachahmung bloß des in der Natur vorhandenen Schönen. Doch ohne auf den materiellen und formellen Unterschied zu achten, so wollen wir sehen, ob das Vergnügen, welches das Kunstwerk erweckt, in der Nachahmung liege? — Daß die Nachahmung an und für sich, als Nachahmung vergnüge, das leidet wohl

keinen Zweifel. Denn es wird dadurch eine Gemüthsbeschäftigung in uns veranlaßt. Unsere Einbildungskraft nähmlich wird zuvörderst gereizt, diejenigen empfundenen Eindrücke, und diejenigen aufbehaltenen Bilder von Gegenständen in der Natur, wovon wir jetzt das Nachgeahmte empfinden, zu erneuern. Hierbei werden zugleich Witz und Scharfsinn in Thätigkeit gesetzt, das Nachgeahmte mit den Urbildern zu vergleichen. Diese selbstthätige Beschäftigung muß allerdings auch an und für sich angenehm seyn. — Auch lehren Beobachtung und Erfahrung, daß alle angenehmen Gegenstände der Natur in der Nachahmung um so mehr gefallen, je richtiger und vollständiger die Nachahmung ist. Denn es entstehet hierbei Theils eben die angenehme Beschäftigung der Kräfte, welche die Gegenstände in der Natur zu veranlassen pflegen, zugleich aber auch das Vergnügen aus der Vergleichung der Nachahmung mit der Natur. — Endlich lehren auch Beobachtung und Erfahrung, daß in der Nachahmung viele natürlich widrige, physisch so wohl, als moralisch häßliche Objecte dennoch mit Wohlgefallen bemerkt werden. Der Grund hiervon scheint zu seyn: 1) Weil in der Nachahmung das, was in der Natur fürchterlich und schädlich ist, ohne Gefahr empfunden und betrachtet werden kann. Wir sind und bleiben uns nähmlich immer dabei bewußt, daß keine reelle übele Folge davon bevorstehe, und daß daher die widrige Gemüthserschütterung wegfällt, die bei Empfindung dieser Dinge sonst in der Natur vorhanden ist. 2) Weil wir uns auch bewußt bleiben, daß wir die Empfindung unterdrücken können, so bald wir wollen. Es ist folglich unsere Betrachtung solcher Gegenstände bloß selbstthätig; es werden allerlei neue Ideen bei ruhiger Gemüthsfassung dadurch veranlaßt, die wir bei Empfindung der Gegenstände selbst nicht wagen können, aufzusammeln. Man wird also z. B. der Nachahmung einer Schlacht, eines Sturmes, einer Feuersbrunst, eines Erdbebens mit Vergnügen zusehen, weil man dabei mit heiterm Gemüthe das Mannigfaltige empfinden und bemerken kann, was man bei einem solchen wirklichen Vorfalle sich nicht getraut haben würde, zu beobachten. — Daß also an einem großen Theile des Vergnügens, welches ein metapoetisches

Kunstwerk gewährt, die Nachahmung Schuld sey, das leidet wohl keinen Zweifel.

Allein thut die Nachahmung Alles ganz allein? — Wer wäre wohl im Stande, das zu behaupten? Denn 1) muß schlechterdings das Kunstwerk auch deßwegen gefallen, weil es einen Gegenstand darstellt, der auch in der Natur gefällt. Denn man nehme zwei Gemählde von zwei gleich bekannten Personen, wo die Nachahmung gleich vollkommen ist. Das eine stellt aber meine Geliebte, das andere aber eine mir gleichgültige Person vor. Welches wird mehr gefallen? Gewiß das Gemählde meiner Geliebten. Da ich aber in beiden die Nachahmung als gleich vollkommen voraussetze, so kann der Grund des Vergnügens nicht allein in der Nachahmung liegen. Selbst dann, wenn die Nachahmung in dem Gemählde meiner Geliebten unvollkommener wäre, als in dem Gemählde der Gleichgültigen, selbst dann würde mir jenes noch besser gefallen. Hiernächst muß auch 2) ein Theil des Vergnügens auf die Rechnung der Kunst und der dabei aufgewandten Fähigkeiten und Geschicklichkeiten des Künstlers geschrieben werden, wiewohl freilich dieß nur für den Kenner und Künstler eine Quelle des Vergnügens ist. Man nehme z. B. ein wohlgetroffenes Porträt eines bekannten Menschen, und daneben ein größeres historisches Gemählde. Dem Nichtkenner wird zwar vielleicht das Porträt mehr Vergnügen machen, als das historische Gemählde, und da kann Theils der Original-Gegenstand, Theils die Vollkommenheit der Nachahmung das Vergnügen bewirken. Allein wenn der Kenner das historische Gemählde vorzieht, was kann es anders seyn, als die Vollkommenheit der Kunst, die ihn hierzu bestimmet. Ein gemeiner Porträtmahler, ein Ryparograph trifft oft seine Personen weit ähnlicher, als der vollkommenere Künstler. Wird aber dann der Kenner das Werk des Schmierers dem Producte des vollkommenern Künstlers vorziehen? Gewiß nicht. Also müssen wir die Frage: Was vergnüget in dem Kunstwerke, wohl so beantworten: Theils der Gegenstand, das wirkliche oder idealische Urbild, Theils die Ähnlichkeit in der Nachahmung, Theils Vollkommenheit in der Kunst.

Wir müssen nun noch näher untersuchen: Was es mit dem gleichfalls aufgestellten Grundsatze der Nachahmung der Natur in Rücksicht auf das Materiale für eine Bewandtniß habe.

Nachahmen heißt überhaupt, etwas nach Maßgabe eines Musters oder Vorbildes machen oder thun. Man kann die Natur im Allgemeinen und in ihren besondern Werken nachahmen. Die allgemeine Nachahmung der Natur bestehet darin: 1) Der Künstler nimmt Theils aus der Natur, als dem allgemeinen Magazine unserer Gedanken, Empfindungen und Bilder, die Materialien als Mittel zum Vergnügen. 2) Theils macht er sich die Wirkungsart und das allgemeine Verfahren der Natur bei Verfertigung seines Werkes zur Regel. Er ahmt folglich die Mannigfaltigkeit, die Leichtigkeit, die Zweckmäßigkeit und Anordnung in den Werken der Natur überhaupt nach. In dieser weitern Bedeutung des Wortes Nachahmung sind alle ästhetischen Kunstwerke, selbst die Schöpfungen des Künstlers, die nur theilweise oder der Ähnlichkeit nach in den Werken der Natur vorhanden sind, auch quoad materiam nachahmend.

Allein die besondere Nachahmung der Natur besteht darin, daß der Künstler alle Theile des besondern Vorbildes in der Natur so abbildet, wie wir sie an diesem selbst vermittelst der Sinne wahrgenommen haben, dergestalt, daß wir das individuelle Vorbild aus der Nachahmung erkennen. In dieser engern und eigentlichen Bedeutung des Wortes sind nun freilich nicht alle ästhetisch metapoetischen Kunstwerke quoad materiam nachahmend; und sie können und dürfen es auch nicht seyn.

Denn obgleich die Natur Manches in großer Vollkommenheit hervorbringt, was der Künstler nicht zu übertreffen vermag, und was er getreu wieder darstellen darf, so darf sie doch überhaupt weder in ihrem allgemeinen Verfahren, noch auch in ihren besondern Werken durchaus nachgeahmt werden, aus folgenden Gründen. 1) Strebt die Natur bei ihren Werken nach mehrern Zwecken, und ist also nach ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit nur ein Gegenstand der Betrachtung für einen weit über den unserigen erhabenen un-

endlichen Geist. Die Kunst hingegen arbeitet auf einen einzigen Zweck, nähmlich auf Gefühle von einer bestimmten Art hin, und kommt der Schwachheit endlicher Geister durch eine sinnliche anschauliche Darstellung zu Hülfe. 2) Bringet die Natur selten ohne Mängel und Fehler zur Absicht der Kunst hervor, und ihre Werke sind vielen Zufälligkeiten unterworfen. Unsere Einbildungskraft kann daher zu den Gegenständen der Natur noch gar mannigfaltige Verschönerungen hinzudenken. 3) Die Kunst kann und darf also nicht nur, sondern sie muß auch mit den Naturgegenständen mancherlei Veränderungen vornehmen, so wie es so wohl der höchste Zweck der Kunst, nähmlich das Vergnügen, als auch der besondere untergeordnete Zweck jedes einzelnen Kunstwerkes erfordert. Diese Veränderung geschieht entweder durch Weglassen, oder Hinzuthun. Durch Weglassen, indem sie das Schwache, Unvollkommene, Widrige und Ekelhafte absondert, verdunkelt, unterdrückt, das allzu Starke schwächt, Auswüchse, und sogar Schönheiten, die nicht zum Zweck gehören, hinweg schneidet. — Durch Hinzuthun, indem sie das Schwache verstärkt, das Angenehme vermehrt, oder durch Contrast erhöhet, Lücken ausfüllt, und kleine Disharmonieen durch etwas Besseres ersetzt. Man nennt dieß, die Natur verbessern, veredeln verschönern. 4) Dürfen auch die schönsten Werke der Natur nie zu fein, zu umständlich und pünctlich nach allen ihren kleinern Theilen abgebildet, oder nachgeahmt werden. Denn alles dieß zieht von der Hauptsache und vom Ganzen ab, und schwächt oder zerstört seine Wirkung. Die Kunst soll nur durch richtige Darstellung der bedeutendsten Züge eines Gegenstandes die Sinne und die Imagination unterhalten, aber keinesweges die Neugier, den Beobachtungs- und Forschungsgeist befriedigen. 5) Die Kunst kann und darf ferner selbst von dem gewöhnlichen Laufe der Natur abweichen, und sich zur Erreichung oder Beförderung ihres Zweckes etwas Außernatürliches erlauben. In jedem Kunstwerke findet eine gewisse der wirklichen Natur nicht gemäße Voraussetzung Statt, ohne welche das Werk gar nicht ausgeführt werden kann, und welche man kennen muß, um an dem Werke ein wahres Ver-

gnügen zu finden. 6) Endlich verdient noch angemerkt zu werden, daß die Wörter Natur, natürlich, sich nicht bloß auf die ursprüngliche rohe, physische oder moralische Natur, sondern auch auf die cultivirte verfeinerte Natur beziehen. Beides gehört zum guten ästhetischen Stoffe, und Beides muß nach Beschaffenheit des Gegenstandes, und nach dem Endzwecke des Kunstwerkes durch die Kunst verändert oder verbessert werden.

Die Nachahmung der Natur in der eigentlichen engern Bedeutung hat Stufen der Vollkommenheit in Ansehung so wohl der Wahl, als der Bearbeitung der Naturgegenstände. 1) Kann der Künstler die bloße Natur mit allen ihren Unvollkommenheiten und Besonderheiten copiren, und folglich mehr in treuer Nachahmung und in mechanischer Geschicklichkeit sein Verdienst setzen, als auf dichterisches Genie und Geschmack Anspruch machen. 2) Kann der Künstler die Naturgegenstände durch Weglassen und Hinzuthun verschönern, so weit es sein Zweck und die daraus fließenden Gesetze erfordern. 3) Kann er aus vielfältiger Beobachtung und Vergleichung mehrerer Gegenstände derselben Gattung und mittelst der Dichtungskraft sich ein Ganzes sammeln und zusammen setzen, das die Individuen derselben Gattung an Schönheit und Vollkommenheit übertrifft. Alsdann gehört sein Werk unstreitig in die erste Classe der ästhetischen Künste. Ein solches Werk heißt ein Ideal, weil das Urbild desselben nicht einzeln in der Natur vorhanden, sondern nur theilweise aus derselben genommen und nachgeahmt ist.

Das Wort Ideal bezieht sich seinem Begriffe nach nicht bloß auf körperliche und moralische Schönheit, sondern auch auf allgemeine Vorstellungen oder Bilder der Poesie, wo nähmlich der Dichter das Allgemeine und Wahrscheinliche, nicht das Individuelle und bloß Mögliche in Charakteren und Leidenschaften schildert, und eben dadurch die Weltweisheit nachahmt. Man kann daher das Ideal eintheilen in Ideal der Schönheit im engern Sinne, und in idealische Vorstellung. Man kann ferner jedes aus mehreren Theilen zusammengesetzte Werk der Kunst, das den höchsten Grad der Vollkommenheit seiner Art hat, ein ästhetisches Ideal

nennen; und der vollkommene Künstler muß überhaupt immer idealisiren, d. i. er muß die vorgesetzte Wirkung durch Weglassen und Hinzuthun auf das vollkommenste zu erreichen suchen.

Da uns der Grundsatz der Nachahmung der Natur nicht erklärt, worin die Schönheit der Natur selbst bestehet, worin und wie weit die Natur nachgeahmt werden darf, so erhellet von selbst, daß die Nachahmung der Natur nur ein untergeordneter Grundsatz der ästhetischen Künste seyn könne, und daß von ihm allein die Regeln für die Künste und ihre Werke nicht hergeleitet werden können.

2. Über den Grundsatz der Moral.

Zu den allgemeinen Zwecken und Grundsätzen der ästhetischen Künste gehört weder die unmittelbare Beförderung der Tugend, noch der Grundsatz der Sittenlehre. Denn 1) bestehet das Wesen und der unmittelbarste Zweck der ästhetischen Künste in dem Vergnügen überhaupt, welches noch nicht zugleich auch die Tugend ist; folglich würde der Grundsatz der Sittenlehre eine sehr unfruchtbare Regel ihrer Werke seyn. 2) Obgleich das moralisch Gute zu den vorzüglichsten Mitteln des Wohlgefallens in den Werken der ästhetischen Künste gehört, so können und müssen doch oft die ästhetischen Künste noch andere, ihrem Hauptzwecke untergeordnete Zwecke haben, die mit der Tugend in keiner unmittelbaren Verbindung stehen, z. B. Befriedigung äußerer Bedürfnisse, Erhohlung, Belustigung. Ein Liebeslied, ein munteres Trinklied kann ein sehr schönes ästhetisches Kunstwerk seyn, ohne daß es im mindesten die Tugend befördert. Welche Menge von Kunstwerken, die allgemein als vortrefflich anerkannt werden, müßten wegfallen, wenn alles dasjenige verworfen werden sollte, was nicht unmittelbar auf Beförderung der Tugend abzweckt. 3) Die Forderung, daß der Künstler Weisheit und Tugend unmittelbar befördern solle, gründet sich auf die irrige Entgegensetzung oder Absonderung des Angenehmen und Nützlichen, und ist in so fern unnöthig, als jedes schöne Werk der Kunst durch Erweckung, Stärkung und Verfeinerung der sinnlichen Seelenvermögen mittelbar Weisheit und Tugend

befördert. Denn beide, so wohl Weisheit, als Tugend, setzen einen gebildeten Geist voraus. 4) Endlich lehrt auch die Erfahrung, daß, wenn die Idee des Nützlichen die herrschende ist, und der arbeitende Künstler sich die Beförderung der Tugend als Mittel und nächsten Zweck denkt, oder zu denken gewöhnt wird, alsdann die Producte der Kunst ihre ästhetische Kraft verlieren, das Genie gefesselt, und die Kunst in ihren weitern Fortschritten aufgehalten wird. Die Zwecke der Moral erreicht der Künstler alsdann am besten, wenn er bei der Ausarbeitung nach der höchsten Vollendung und Wirkung seiner Kunst strebt.

Ob aber gleich die Kunst nicht auf unmittelbare Beförderung der Weisheit und Tugend eingeschränkt werden darf, so ist doch der Künstler vermöge des höchsten Zweckes und Grundsatzes der ästhetischen Künste verbunden, das moralische Gefühl nie unmittelbar zu beleidigen. Er darf nicht durch Verbreitung grober und schädlicher Irrthümer, nicht durch Verspottung und Kränkung solcher Begriffe, von denen die Glückseligkeit und Ruhe der Menschen abhängen, nicht durch Krönung und Verschönerung des Lasters, und durch Herabsetzung der Tugend, nicht durch vorsätzliche Verstärkung physischer Triebe den Mangel der moralischen Güte in seinem Werke und seiner Person anschaulich und empfindbar machen. Denn 1) kann ihm der bessere und achtungswerthe Theil der Menschen nicht nach denken und nach fühlen, kann also auch keine Achtung und Liebe für ihn und sein Kunstwerk gewinnen. Kann mit dem Zwecke und den Erfordernissen der Kunst Wahrheit und Tugend vereinigt werden, so werden die immer stärkern Eindruck machen, als Irrthum und Laster. 2) Lehrt die Geschichte, daß nichts so sehr zum Verfalle des Geschmacks und der Kunst beiträgt, als wenn sich die Kunst zum Dienste der Thoren und Bösewichter erniedrigt; und selbst diese verachten insgeheim den Sclaven ihrer Thorheiten und Lüste. 3) Endlich macht es auch immer die Talente des Künstlers verdächtig, wenn er, statt durch wahre Vollkommenheiten zu rühren, zu den leichtern und verzweiflungsvollen Mitteln schreitet, das Falsche und Unsittliche schimmernd darzustellen.

Es ist aber nicht genug, daß der Künstler, als Künstler betrachtet, das moralische Gefühl nur unmittelbar nicht beleidigt, und die Gesetze der Kunst befolgt, sondern er soll auch um so mehr vor der Vernunft als rechtschaffener Mensch bestehen können, je lebhafter und verführerischer die Reitze der schönen Künste sind. Die Vernunft ist und bleibt doch immer geschäftig, Alles zu zergliedern, und nach allen Seiten und Folgen zu erwägen; und wehe dem Künstler und seinem Werke, wenn es vor diesem Geschäfte nicht als rechtschaffen und edel besteht! — Allein dieß gehört vor den Richterstuhl der Sittenlehre, denn nur diese, nicht die Theorie der Kunst, unterscheidet, ob ein Vergnügen im Ganzen genommen schädlich ist, oder nicht.

Man muß jedoch bei der Beurtheilung besonders poetischer Werke in Ansehung ihres sittlichen Werthes Theils auf den moralischen Zustand des Volkes, für welches der Dichter arbeitete, Theils auch auf die eigenthümliche Natur der poetischen Darstellung sehen, ohne welche kein Dichterwerk zu Stande kommen kann. Vornähmlich aber muß man die unmoralischen Gegenstände nicht mit der Schilderung derselben verwechseln. Es gibt indessen auch hier gewisse Grenzen, die sich in der Theorie nicht füglich angeben lassen. Die Poesie erreicht die Zwecke der Moral nicht bloß durch unmittelbare Lehren der Weisheit und Tugend, sondern hauptsächlich auch dadurch, daß sie uns die Natur des menschlichen Herzens, seine Veränderungen und Äußerungen, die Erfolge menschlicher Handlungen, und die Mittel zur Lenkung und Ausbildung der Sympathie und der moralischen Gefühle kennen lehrt.

Endlich ist es auch dem Sittenlehrer oder Politiker erlaubt, die Künstler, besonders die Dichter, zuweilen an die Würde ihres Berufs zu erinnern, und sie, der Kunst unbeschadet, zur Ausbreitung der Weisheit und Tugend und zu der damit verbundenen Vergrößerung ihres eigenen Ruhmes aufzumuntern.

Was den Grundsatz der Moral in der Kunst-Theorie betrifft, so beeiferte sich schon Platon in seinen Werken von den Gesetzen und von der Staatsverfassung, die schö-

nen Künste, besonders die Poesie, die sich am meisten mit moralischem Stoffe beschäftigt, auf unmittelbare Beförderung der Tugend einzuschränken. Es ist hier nicht der Ort, Platon's vermuthliche Absichten und Gründe zu untersuchen und zu beurtheilen. Denn man müßte zu dem Ende den Zustand der Sitten und Religion, der Poesie und Beredtsamkeit seiner Zeit, die verderblichen Grundsätze und Einflüsse der Sophisten seiner Zeit, so wie auch den Ursprung und Fortgang der durch Socrates und Platon gestifteten bessern Philosophie in Betrachtung ziehen und sich in tiefere Untersuchungen der Platonischen Republik einlassen. — In neuern Zeiten hat vornähmlich Sulzer die Maximen der Sittenlehre zu viel in die Theorie der ästhetischen Künste hinein getragen. Sulzer hat Kritik und Moral nicht selten verwechselt, und manche Arten von Kunstwerken etwas unbillig beurtheilt. Bei ihm war der Ästhetiker auf den Moralisten eingeimpft, und es fehlte ihm oft an dem feinen ästhetischen Gefühle, das auch gegen die unmerklichern, unauflöslichen Schönheiten des Ausdrucks, der Farbengebung, der Haltung u. s. w. empfänglich ist, welches Theils glückliche Naturanlagen, Theils frühzeitige Bildung erfordert. Man muß jedoch einräumen, daß Sulzer in mehrern Artikeln seiner allgemeinen Theorie den Zweck und Grundsatz der ästhetischen Künste ganz richtig angegeben, und sich oft nur nicht bestimmt genug über die Verbindung des Schönen und Guten ausgedrückt hat. Auch ist wohl nicht zu läugnen, sondern vielmehr mit Dankbarkeit anzuerkennen, daß Sulzer sehr viel zur höhern Werthschätzung der ästhetischen Künste beigetragen hat. Und dieß ist in der That bei jeder Nation nöthig, die den Geschmack an den ästhetischen Künsten von außen her erhalten, erst später entwickelt, und noch nicht genug befestigt hat. Endlich ist es auch immer ein Verdienst, die Sache der Wahrheit und Vernunft zu führen, da manche Dichter, nicht aus Mangel besserer Einsichten, oder aus eigenem anbrüchigen Geschmacke, oder aus Bedürfnissen des Publicums, sondern aus einer falschen Theorie der Kunst sich für berechtigt halten, die gröbsten Irrthümer und Vorurtheile anzunehmen, und das ganze Verdienst des Dich-

ters in schimmerndem Witze und glänzender Einbildungskraft zu setzen. — Dasjenige Vergnügen ist unstreitig das edelste und vollkommenste, welches zugleich Cultur des Geistes zu Ideen, und Cultur des Herzens zu pflichtmäßigen Gesinnungen ist. An einem solchen können und dürfen alle Menschen Theil nehmen, und die bessern und edlern Menschen werden es gern thun. Die bloße Materie der Empfindung, d. i. der Reitz oder die Rührung, wo es bloß und auf weiter nichts, als Genuß angelegt ist, welcher nichts in der Idee zurückläßt, muß doch endlich den Geist stumpf, den Gegenstand anekelnd und das Gemüth, durch das Bewußtseyn seiner im Urtheile der Vernunft zweckwidrigen Stimmung, mit sich selbst unzufrieden und launisch machen. Wenn daher die ästhetischen Künste nicht, nahe oder fern, mit moralischen Ideen in Verbindung gebracht werden, die allein ein selbstständiges Wohlgefallen bei sich führen, so ist dieß Letzte ihr endliches Schicksal. Sie dienen alsdann nur zur Zerstreuung, deren man immer desto mehr bedürftig wird, je mehr man sich ihrer bedient, um die Unzufriedenheit des Gemüthes mit sich selbst dadurch zu vertreiben, daß man sich immer noch unnützlicher und mit sich selbst unzufriedener macht. In dieser Rücksicht weiset auch Kant in der Kritik der Urtheilskraft der Musik den untersten Rang an, so wie er der Poesie den obersten anweiset. Nähmlich sie spielt bloß mit der Materie der Empfindungen und leistet am wenigsten zu einer festen bleibenden Cultur des Geistes und des Herzens zu Ideen und pflichtmäßigen Gesinnungen, die von festen, richtigen und deutlichen Begriffen abhangen. In Rücksicht des Vergnügens mag freilich der Tonkunst der oberste Rang gebühren.

Fünfter Abschnitt.

Allgemeine Eigenschaften des ästhetischen Künstlers.

Bisher haben wir so wohl materielle, als formelle Beschaffenheit der ästhetischen Künste, wie auch ihre Nahmen, ihren Zweck und ihr Grundgesetz im Allgemeinen, so viel es eine vorläufige Einleitung mit sich bringet, kennen gelernt. Nun müssen wir weiter gehen, und vorläufig auch die allgemeinen Eigenschaften so wohl des Künstlers und des Hervorbringers, als auch des Kenners und Beurtheilers kennen lernen.

Zum vollkommenen Künstler und zur Hervorbringung vollkommener ästhetischer Kunstwerke werden 1) natürliche Anlagen, 2) Studium, 3) Übung, 4) Begeisterung und 5) Besonnenheit erfordert. Eben diese Stücke sind zum Theil auch, wiewohl freilich im geringern Grade, zur richtigen Empfindung und Beurtheilung ästhetischer Kunstwerke nöthig.

1. Natürliche Anlagen.

Zu den natürlichen Anlagen gehören überhaupt Genie und Geschmack. Die Aufzählung und Erklärung aller zu beiden gehörigen Erfordernisse kann ich noch nicht füglich hier in der Einleitung, sondern erst alsdann mit der gehörigen Deutlichkeit und Fülle geben, wenn wir den ästhetischen Stoff und die Behandlungsart selbst näher werden kennen gelernt haben. Daher lasse ich es hier nur bei einer allgemeinen Anzeige vorläufig bewenden, und verspare die Ausführung davon auf eine andere Stelle.

Alle Vorstellungen, die ein Kunstwerk hervorbringt, entspringen aus der Wahrnehmung oder Ansicht irgend eines wirklichen Gegenstandes außer oder in uns, und die ästhetischen Künste haben eine lebhafte Rührung durch Sinnlichkeit der Gegenstände zum Endzwecke. Oder mit andern Worten: Da die ästhetischen Künste für das Gefühl arbeiten, da sie eine lebhafte Rührung der Gemüther durch Sinnlichkeit der Gegenstände zu ihrem Augenmerk haben, so scheint eine vorzüglich starke Empfindsamkeit des Gemüthes die erste An-

lage zu dem Genie des Künstlers zu seyn. Die Empfindsamkeit ist das Vermögen, die Gegenstände der äußern und innern Sinne mit Klarheit und lebhaftem Bewußtseyn wahrzunehmen. Wer nicht selbst lebhaft fühlt, wird schwerlich in Andern ein vorzüglich lebhaftes Gefühl erwecken können. Ein Werk der ästhetischen Kunst ist im Grunde nichts anders, als die äußere Darstellung eines Gegenstandes, der den Künstler sehr lebhaft gerührt hat. Nur das, was wir selbst mit voller Kraft fühlen, sind wir im Stande, durch die Rede, oder durch andere Mittel auszudrücken, und Andern hinwiederum fühlbar zu machen. Die Maxime, die Horaz dem Dichter empfiehlt, daß er selbst erst weinen soll, wenn er unsere Thränen will fließen sehen, läßt sich auf jedes Werk der Kunst anwenden. Alles, was wir durch die Kunst empfinden sollen, das muß vorher von dem Künstler selbst empfunden werden. Darum kann der ästhetische Künstler überhaupt als ein Mensch angesehen werden, der vorzüglich lebhaft empfindet, und gelernt hat, nach Maßgabe seiner Kunst, seine Empfindungen an den Tag zu legen. Redner und Dichter durch die Sprache, Tonsetzer durch unarticulirte Töne, Bildner und Mahler durch Gestalten, Linien und Farben. Diejenigen Menschen also, die stärker, als Andere, von ästhetischen Gegenständen gerührt werden, besitzen die erste Anlage zur Kunst. Diese Empfindsamkeit setzt voraus 1) eine gewisse Beschaffenheit der äußern Sinne. So wie die Sinne überhaupt den Stoff zuführen müssen, an welchem sich unsere gesammte Erkenntniß entwickelt, so erfordern sie insonderheit zur Einsammlung des ästhetischen Stoffes eine vorzügliche Schärfe und Feinheit. Wer schwach hört, wird weniger von leidenschaftlichen Tönen gerührt, als der, welcher ein feines Ohr hat; und so ist es auch mit den andern Sinnen. Darum liegt etwas von der Anlage zum Künstler schon in dem Baue der Gliedmaßen des Körpers. 2) Gehört zu dieser Empfindsamkeit ein Vermögen, die Eindrücke der Sinne nicht bloß auf das Erkenntnißvermögen, sondern auf seinen eigenen Zustand, oder das Gefühl zu beziehen, und also von Lust und Unlust feiner, schärfer und lebhafter gerührt zu werden. Der philosophische und ma-

thematische Forscher, wenn er auch gleich scharfe und feine Sinne hätte, bezieht die Eindrücke auf den Verstand, der Künstler aber vornähmlich auf sein Gefühl. — Das zweite Naturerforderniß, welches hinzu kommen muß, ist ein gutes Gedächtniß, das die ehemahligen Vorstellungen so wohl einzeln, als in ganzen Reihen aufbewahret. Denn die Einbildungskraft und das Dichtungsvermögen müssen so wohl die einzelnen Theile, als auch die Art und die Regel ihrer Zusammensetzungen von der Empfindung und von dem Gedächtnisse herhohlen. Oft sind die schönsten und rührendsten Theile eines Werkes aus der eigenen Erfahrung des Künstlers hergenommen, und nach dem Gedächtnisse copirt. Das Gedächtniß ist nicht nur als Magazin der Vorstellungen, sondern auch zur Beobachtung des Zusammenhanges und zur Verfertigung des Plans unentbehrlich. Für den Redner ist das Gedächtniß noch viel wichtiger, als für den Dichter. Bei diesem vertritt oft die Imagination die Stelle des Gedächtnisses. Daher setzen die Alten, denen es so sehr um Beredtsamkeit zu thun war, einen so hohen Werth auf das Gedächtniß. — Drittens gehört zum Kunstgenie eine reitzbare, biegsame und sehr lebhafte Phantasie und Dichtkraft. Jene ist nichts anders, als ein vorzügliches Vermögen der Seele, die Gegenstände der Sinne und der innerlichen Empfindung sich auch alsdann klar vorzustellen, wenn sie gleich nicht gegenwärtig auf ihn wirken. So wie die Einbildungskraft überhaupt eine der vorzüglichsten Eigenschaften der Seele ist, also ist sie insonderheit die eigentliche Mutter aller ästhetischen Künste, und durch sie unterscheidet sich der Künstler eben so vorzüglich von andern Menschen, als der Philosoph sich durch den Verstand unterscheidet. Nun wird zwar wohl schwerlich ein Mensch ohne alle Einbildungskraft gefunden, aber nur der qualificirt sich zum ästhetischen Künstler, bei welchem sie mit vorzüglicher Lebhaftigkeit wirkt. Das Wesen der ästhetischen Künste bestehet darin, daß sie für jeden gegebenen Fall, da auf die Gemüther der Menschen gewirkt werden soll, diejenigen Vorstellungen in denselben erwecken, welche die geforderte Wirkung mit vorzüglicher Kraft hervorbringen. Da nun aber nichts stärker auf uns wirkt,

als die Gegenstände der Sinne und des unmittelbaren Gefühls, so müssen die Künste durch Hülfe der Einbildungskraft des Künstlers aus der ganzen Natur die sinnlichen Gegenstände zusammen bringen, deren Wirkung in jedem Falle nöthig ist. Derjenige, dessen Einbildungskraft leicht und schnell bei jeder natürlichen Veranlassung dasjenige gleichsam wieder an seine Sinne zurückbringt, was er jemahls von sinnlichen Dingen mit vorzüglicher Wirkung gefühlt hat, der kann, wenn es ihm nur nicht an gehöriger Erfahrung fehlt, fast allezeit, welche Empfindung er will, in sich selbst hervorbringen. Kommt nun hierzu noch die Gabe und die Fertigkeit, durch die schicklichsten Zeichen von demjenigen, was er sich selbst vorstellt, ähnliche Vorstellungen auch in Andern zu erwecken, so ist er ein Künstler. Durch die Phantasie bekommen die sinnlichen Eindrücke, wenn der Gegenstand, der sie veranlaßte, auch nicht mehr vorhanden ist, eine solche Lebhaftigkeit, als ob sie durch ein körperliches Gefühl wären erweckt worden. Der Mahler sieht seinen abwesenden Gegenstand, als ob er wirklich mit allen Farben der Natur vor ihm läge, und wird dadurch in den Stand gesetzt, ihn zu mahlen. Was das verwandte Dichtungsvermögen betrifft, so äußert sich dieses darin, daß es die aufgefrischten Empfindungen zu ganz neuen nicht empfundenen Bildern und Reihen von Bildern umarbeitet, daß es ganz neue Dinge und neue Ordnungen der Dinge hervorbringet. Beide, so wohl die Phantasie, als die Dichtkraft, müssen ihre Bilder nicht nur so lebhaft vorstellen können, als wären sie gegenwärtige, oder wirkliche Gegenstände der Sinne, und beträfen den Künstler wirklich selbst, sondern auch beide müssen ihre Bilder im Ganzen während der Arbeit oder äußerlichen Darstellung des Künstlers unverrückt fest halten können. Letzteres ist nun freilich in der Kunst sehr schwer, und daher muß man es auch wohl erklären, daß die ersten unausgeführten Entwürfe den Kennern oft besser, als vollendete Gemählde gefallen.

Das Geschäft der Dichtkraft ist es vornähmlich, von einer Seite das Abstracte, Unsinnliche körperlich und sinnlich einzukleiden, von der andern Seite aber, das Materielle

und Todte mit Geist zu beleben, und auf diese Weise zu veredeln. Sie ist es, welche das Individuelle idealisirt, und den Charakteren, Sitten, Handlungen und Begebenheiten den höchsten Grad der Wahrscheinlichkeit ertheilet.

Man kann von diesem Vermögen bei jedem wahren Dichter die Äußerung sehen. Abstracte, zur Speculation geneigte Köpfe nehmen den Gegenständen ihrer Erkenntniß beinahe alles Körperliche, und treiben ihr Wesen in der Region abstracter und allgemeiner Begriffe und Wörter. Diese sind mehr zu den strengen Wissenschaften aufgelegt. Allein der Dichter mit seinem Hange zur Sinnlichkeit verkörpert Alles. Daher kommt die poetische Sprache, die voll Metaphern, voll Bilder, voll erdichteter Wesen ist, und die selbst dem bloßen Klange ein innerliches Leben einzuhauchen im Stande ist. Was dem Philosophen Ursache heißt, das wird bei ihm zum sinnlichen Bilde einer Quelle, was jenem einen reichen Nutzen hoffen läßt, das verspricht diesem eine goldene Ernte. Was jenem der höchste Grad des Vergnügens heißt, das heißt diesem die Blume des Vergnügens. Spuren des Hanges, das Materielle und Todte mit Geist zu beleben, lassen sich ebenfalls überall in den vollkommeneren Producten der Dichter, so wie auch aller übrigen Künstler mehr oder weniger erblicken. In der bloßen Mischung todter Farben werden geistige Eigenschaften, als Liebe, Haß, Sanftmuth, Strengigkeit u. s. w. gefühlt. In den bloßen körperlichen Formen, in der schlanken Gestalt eines Menschen, in der Bildung einer Blume, selbst in der Anordnung der leblosesten Dinge, der Hügel, der Ebenen, der Berge und Thäler wird etwas Geistiges, etwas Sittliches oder Leidenschaftliches entdeckt. Ein Berg, der höher ist, als andere Hügel um ihn her, dessen Gipfel mit weißlichen Wolken bedeckt ist, und der dem gewöhnlichen Anschauer weiter nichts ist, als ein solcher Berg, wird dem Dichter zu einem Wesen, von lichten Gewölken zum Herrscher der Gegend gekrönt. Nur die Dichtkraft ist im Stande, den Aufgang der Sonne, etwas Physisches und Materielles, so geistig zu beleben, als etwa in folgendem Verse:

Die Sonne quoll hervor,
Wie Ruh' aus Tugend quillt.

So wohl die Einbildungskraft, als auch die Dichtkraft, so sehr sie auch in ihrem freien Spiele das Übergewicht bei dem wahren Künstler haben, können dennoch nicht ohne die Mitwirkung der denkenden Kräfte weder an sich selbst zur Vollkommenheit gelangen, noch auch außer sich etwas Vollkommenes hervorbringen. Denn die Einbildungskraft und das ihr verwandte Dichtungsvermögen sind an sich leichtsinnig, ausschweifend und abenteuerlich, wie die Träume im Schlafe, die ihr Werk sind, wenn sie allein in der Seele wirkt. Um diese nun unter Gesetz, Regel und Ordnung zu bringen, werden viertens Verstand und gesunde Vernunft zum Kunstgenie erfordert. Jedoch erfordern die ästhetischen Künste ihrer Natur nach nicht eben eine tiefsinnige, sondern eine geschwinde, aber richtige Beurtheilungskraft in Ansehung so wohl des innern Werthes der erneuerten oder geschaffenen Vorstellungen, als auch der Auswahl und Verbindung unter einander zum Zwecke.

Da aber weder alle Vorstellungen der Phantasie und Dichtkraft, noch jeder Ausdruck und jede Zusammensetzung der Theile die gehörige ästhetische Kraft im Schönen, im Erhabenen, im Rührenden, im Lächerlichen u. s. w. haben, und die höheren Erkenntnißkräfte oder der Verstand nur das Wahre, das Natürliche und Zweckmäßige zu beurtheilen vermag, so muß hierzu fünftens noch das Vermögen, dieses Ästhetische zu fühlen, oder das Vermögen des Geschmacks kommen. Dieser ist nichts anders, als ein sinnliches Beurtheilungsvermögen, das sich von dem höhern intellectuellen darin unterscheidet, daß er nicht nach Begriffen, sondern nach dem Gefühle entscheidet, was schön, was erhaben, was rührend, was lächerlich ist. Wer dieß Vermögen nicht besäße, der würde weder mit seinen Sinnen, noch mit seiner Einbildungskraft und Dichtkraft, noch endlich mit allem seinen Verstande fähig seyn, ein wahrhaftes und vollkommenes ästhetisches Kunstwerk hervorzubringen, oder zu beurtheilen. Der Geschmack aber wählt die ästhetischen, unter sich, und mit dem Tone des Ganzen nach Art und Grad zusammenstimmendsten Vorstellungen und Ausdrücke, er bewirkt die ästhetische Anordnung und Ausführung der kleinern Theile,

erweckt und treibt die Imagination an, ästhetischen Stoff so wohl zu suchen, als auch wegzuschaffen. — Endlich wird zum vollendeten Kunstgenie sechstens Fähigkeit zur Ausführung erfordert, die auf gewissen natürlichen Anlagen und Vollkommenheiten der Sinne, der körperlichen Werkzeuge und des Geistes beruhet. Die Schwierigkeit der Ausführung ist nicht in allen ästhetischen Künsten gleich groß. Daher macht auch die Geschicklichkeit der Ausführung bei der einen Kunst einen wichtigeren Theil des ganzen Künstlergenies aus, als bei der andern.

Wo eine vorzügliche und verhältnißmäßige Stärke der Erkenntnißkräfte vorhanden ist, da sagen wir überhaupt, es ist Genie vorhanden. Das Genie überhaupt bestehet also in einer vorzüglichen und verhältnißmäßigen Stärke der Erkenntnißkräfte, und der eigenthümliche besondere Charakter eines Genies beruht auf der vorzüglichen Stärke der Einen Erkenntnißkraft und dem zwar geringern, aber doch dazu harmonirenden Grade der übrigen. Nach Beschaffenheit der Künste und der Arten der Kunstwerke kann bald die eine, bald die andere Erkenntnißkraft die herrschende seyn. — Das Kunstgenie unterscheidet sich von dem wissenschaftlichen Genie durch eine vorzügliche Sinnlichkeit, besonders durch eine hervorragende Imagination und Dichtkraft, durch Gefühl, wie auch durch Geschicklichkeit der Ausführung. Je höher der Grad der Kräfte nach Extension, Intension und Protension, oder nach Umfang, Stärke und Dauer ist, und je harmonischer sie zusammen wirken, je größer die Geschicklichkeit der Ausführung ist, desto größer ist auch das Kunstgenie. Das Genie äußert sich vornähmlich im Erfinden, Theils der Mittel zu einem bestimmten Endzwecke, Theils des Neuen und Originalen. Im letzten Falle nennt man es ein Original-Genie. Dieß kann sich Theils durch Originalität des Stoffes und der Darstellung, Theils durch die Vervollkommnung oder Erfindung gewisser Arten von Kunstwerken auszeichnen. Der Grad des Original-Genies richtet sich nach der Neuheit, Größe und Stärke der gemachten Entdeckungen. (S. Sulzer's Theorie, Art. Genie. Essay on Genius by Alex. Ge-

rard, London, 1774, übers. von Garve, Leipzig, 1776, ist das beste Werk in dieser Materie.)

2. Studium.

So wohl zur Erwerbung nöthiger Kenntnisse, als auch zur Bildung des Kunstgenies wird Studium erfordert. Und zwar Studium der Natur, der Wissenschaften, der Kunstwerke, und der Kunstregeln.

Vor allen Dingen muß der ästhetische Künstler 1) die Natur nach ihren wesentlichsten und eigenthümlichsten Zügen aufmerksam beobachten. Vornähmlich muß der Dichter sich selbst und andere Menschen durch eigene Empfindung und Beobachtung kennen lernen. Denn der Mangel an eigener Empfindung und Beobachtung wird weder durch Bücher, noch durch Witz und Imagination ersetzt. Das wahre Genie unterscheidet sich gerade dadurch, daß es nach eigenen Beobachtungen schildert. Kleine Geister hingegen und knechtische Nachahmer zeichnen aus Mangel an Beobachtungsgeist nur die ganz gemeinen und oft gebrauchten Züge der Natur aus einem treuen Wortgedächtnisse, oft auch ohne Wahrheit, Leben, Schattirung, oder sie entstellen und verunstalten die Natur.

Auf der gegenwärtigen Stufe der Cultur, wo wir stehen, sind indessen das eigene Beobachten und Nachdenken nicht mehr hinlänglich, um den aufgeklärten und gebildeten Theil der Menschen durch Erfindung und Ausführung zu vergnügen. Es ist daher 2) dem Künstler auch ein wissenschaftliches Studium unentbehrlich. Eine jede ästhetische Kunst, ja, fast jede Art von Kunstwerken erfordern das Studium besonderer Wissenschaften. Am allermeisten hat das unstreitig der Dichter nöthig. Er muß billig Geschichte, besonders des Alterthums, seine Sprache, die Regeln der Prosodie und Harmonie des Verses, die Grundsätze der Moralphilosophie, und endlich solche Schriften studiren, die sich durch tiefe aus der Natur des Menschen und aus dem gesellschaftlichen Leben geschöpfte Beobachtungen über das menschliche Herz empfehlen. Kaum kann man auch dem

Dichter die Kenntniß der cultivirtesten alten und neuen Sprachen, als der Griechischen, Lateinischen, Italienischen, Französischen und Englischen Sprache erlassen. — Ohne Philosophie, sonderlich practische, kann sich in unseren Tagen Niemand zum Range eines Dichters im eigentlichsten Verstande erheben. Denn auch da, wo der Dichter nicht gerade Weisheit und Tugend lehrt, müssen doch noch immer wahre Begriffe zum Grunde liegen, die eines aufgeklärten, wohlwollenden und edeln Menschen würdig sind.

Wie viele Kenntnisse und was für Wissenschaften die Alten zur Bildung eines vollkommenen Redners forderten, ist aus Cicero's und Quinctilian's Schriften zu ersehen. Denn die Alten sprachen überhaupt mehr von studirten, (doctis,) Künstlern, von Kunst und Gelehrsamkeit, als vom Genie, wiewohl es auch nicht im Alterthume an wundergläubigen Verehrern des natürlichen Genies fehlte. Es ist nicht zu läugnen, daß die Alten in diesem Puncte oft zu weit gingen, und beinahe im daclamatorischen Style von der Gelehrsamkeit eines vollkommenen Redners schrieben. Auch wird wohl beinahe keine Wissenschaft seyn, deren Studium man nicht in neueren Zeiten von Dichtern und von den Künstlern gefordert hat, gerade, als ob sie alle lauter Polyhistore hätten seyn sollen. Man ist aber auch auf der entgegengesetzten Seite zu weit gegangen, und hat allzu wenig Gelehrsamkeit von dem Dichter gefordert, oder wohl gar die Gelehrsamkeit herab gesetzt, und als eine Fessel des Genies angesehen. Schulgelehrsamkeit und schulgerechte Kenntnisse sind freilich dem Dichter nicht nothwendig, ob freilich gleich mittelbar, nach Beschaffenheit des Stoffes und des Kunstwerkes, wie auch zur Bildung des Genies oft sehr nützlich. Auch sind in einem gebildeten Zeitalter grobe Fehler der Unwissenheit immer anstößig, und oft sehr schimpflich. Die Sucht, den Gelehrten zu spielen, kann der Kunst Abbruch thun, und Gelehrsamkeit ersetzt keinesweges den Mangel des Genies. Auch ist sie nur Mittel, keinesweges aber Zweck der Kunst. Wahre brauchbare Gelehrsamkeit und Philosophie sind immer ein unentbehrliches Hülfsmittel des Genies, besonders in unsern Zeiten, Theils wegen unserer

Art und Weise, Kenntnisse zu erwerben, Theils weil der Dichter so manche Materialien aus dem Reiche der Gelehrsamkeit herhohlt. Auch lehrt die Geschichte der alten und der neuen Zeiten, daß die größten Genies immer auch den größten Umfang von Kenntnissen und Gelehrsamkeit besessen haben, und daß sich selbst Schulgelehrsamkeit und schulgerechte Kenntnisse sehr wohl mit dem Kunstgenie vertragen. Man denke nur an Lessing, Wieland, Ramler, Uz, Göthe, Schiller u. s. w. Freilich kann man auch, wenn Sprache und Literatur sich einmahl gebildet haben, einzelne gefällige Gedichte, z. B. Liebes- und Trinklieder, Elegieen, Epigramme u. s. w. ohne Gelehrsamkeit und Philosophie machen, und es gibt unstudirte Dichter und Dichterinnen, oder bloße Kinder der Natur. Allein ein Paar jener Kleinigkeiten geben noch keinen Anspruch auf den ehrenvollen Nahmen eines Dichters im eigentlichsten Verstande, und bei den Kindern der Natur wird immer mehr das Genie des Meisters, als sein Werk geschätzt. Die Theorie nimmt aber nur den großen und vollkommenen Künstler zum Augenmerk. Die abergläubige und abgöttische Verehrung des natürlichen Genies, und die Verachtung der Gelehrsamkeit ist Anfängern in der Kunst höchst schädlich. Man kann diesen nicht früh genug einschärfen, daß sie zwar vor allen Dingen die Werke der Natur und Kunst aufmerksam betrachten und fleißig studiren, und sich unablässig im Erfinden und Ausführen üben sollen; daß sie aber auch ihren Geist durch Lesung der vorzüglichsten Schriften, und, wenn es seyn kann, durch Umgang mit den verständigsten und gesittetsten Menschen ausbilden, daß sie nichts, was mit der Vollkommenheit des Menschen und ihrer Kunst in einiger Verbindung stehet, geringe schätzen, und endlich nichts bearbeiten sollen, was sie nicht gründlich verstehen.

Das wirksamste und schnellste Hülfsmittel zur Bildung des Kunstgenies ist 3) das Studium der Werke der Kunst. Es stellet die seit Jahrhunderten gesammelten Erfahrungen auf Einen Blick dar; lehrt eine gute Wahl unter den verschiedenen Gestalten der Natur treffen, und ergänzet dasjenige, was den Regeln zur Anwendung an genauer concreter

Bestimmung abgehet; es erweckt das Genie, und bewirkt eine edle Nacheiferung der Seele; es erweitert die Erfindungskraft, befördert die Originalität der Gedanken, und die Fortschritte der Kunst.

So gewiß es ist, daß ohne eigene aufmerksame Betrachtung der Werke der Natur und Kunst die Regeln nichts helfen, so trägt doch auch 4) das Studium der Kunstregeln sehr Vieles zur Bildung und Lenkung des Kunstgenies bei. Dieß Erforderniß scheint es vorzüglich zu verdienen, daß ich mich ein wenig dabei verweile, weil die Kunstregeln so mancherlei Anfechtungen in der Welt schon erfahren haben. Es kann daher nicht uninteressant seyn, die Sache aus ihrem wahren und klaren Gesichtspuncte zu betrachten.

So lange nur immer echte philosophische Köpfe die Werke des Geschmacks in der Absicht untersucht haben, um die Ursachen zu entdecken, worauf denn wohl der starke Eindruck beruhe, den sie auf empfindsame Gemüther machen, so lange haben auch immer vernünftige Leute dafür gehalten, daß durch dergleichen Untersuchungen Regeln entdeckt werden, deren Kenntniß dem Künstler nützlich seyn könne. Daher haben nicht nur Philosophen von Profession, sondern auch sehr große ausübende Künstler selbst sich ein Verdienst daraus gemacht, mehr oder weniger Regeln zu geben. Gleichwohl hat es auch nicht an angesehenen Männern gefehlt, die das Alles für Vorurtheil erklärt haben. Manche, deren Seelenanlage mehr zum Fühlen, als zum Denken gestimmt ist, haben wohl gar mit entscheidender Verachtung von allen Regeln gesprochen. Man hat die Regeln mit Krücken verglichen, die den Lahmen wenig helfen, dem Gesunden aber entbehrlich, oder wohl gar hinderlich sind. Es ist daher allerdings der Mühe werth, die Sache von ihren gehörigen Seiten zu betrachten, um die rechten Begriffe davon zu bekommen. Wollte man bloß sagen, daß Kenntniß der Kunstregeln, ohne Genie und Geschmack, weder ein gutes Werk, noch ein gesundes Urtheil über Kunstwerke hervorbringe, ja, so ist das freilich eine unläugbare, aber auch längst allgemein anerkannte, längst abgedroschene Wahrheit, auf deren unnöthige Wiederhohlung sich Niemand etwas

einbilden darf. Also scheint es wohl, daß es anders zu verstehen sey, wenn auch wirklich einsichtsvolle Leute gegen die Regeln aufgebracht sind. Vielleicht haben diejenigen, denen die Kunstregeln so anstößig sind, dennoch nicht gehörig nachgedacht, was diese Regeln eigentlich sind. Sie mögen vielleicht keinen andern Begriff davon haben, als daß es bloß gleichgültige Vorschriften über Nebensachen sind, Vorschriften, die ihren Ursprung bloß in der Mode, oder in andern zufälligen Umständen haben. Sie denken sich vielleicht, dieser oder jener zufällige außerwesentliche Umstand der Zeit, des Ortes, der Personen u. s. w. hat einmahl diesen oder jenen Künstler vermocht, verschiedene an sich gleichgültige Dinge so und nicht anders zu machen. Daraus hat man denn nachher Regeln und Vorschriften für alle übrigen Künstler aller Zeiten, aller Länder und aller Völker gezogen. Als z. B. irgend ein großer Dichter hat sein Heldengedicht in Hexametern, in so und so viel Gesängen, oder einer hat ein Schauspiel in fünf Aufzügen geschrieben; folglich müssen nun alle möglichen Epopöen in Hexametern geschrieben, alle möglichen Schauspiele in fünf Aufzüge abgetheilt werden. Es ist nicht zu läugnen, daß fast in allen Theorieen mehr oder weniger Regeln von dieser Art mit unterlaufen, und solche mag man allerdings verwerfen, und sie als unnütze oder schädliche Fesseln ansehen, als Fesseln, wodurch dem Genie des Künstlers, ohne alle Nothwendigkeit, nur Hindernisse in den Weg gelegt werden. Von dieser Art sind denn aber doch keinesweges alle Kunstregeln, sondern es gibt auch echte und wahre. Diese echten und wahren Kunstregeln sind nichts anders, als nothwendige practische Folgen aus einer nicht willkürlichen, sondern in der Natur der Künste gegründeten Theorie. — Nur muß man nicht Theorie nennen, was gar nicht Theorie, sondern nur Schulfüchserei und willkürliches Geschwätz ist. Die wahre Theorie ist nichts anders, als die Entwickelung dessen, wodurch ein Werk in seiner Art und nach seinem Endzwecke vollkommen wird. So lange man von einer Sache nicht weiß, was sie seyn soll, so lange ist es auch unmöglich, zu urtheilen, ob sie vollkommen, oder unvollkommen, ob sie gut, oder schlecht sey.

Sehen wir einen Menschen auf der Straße gehen, und wissen nicht, wohin er gehen will, so können wir auch unmöglich sagen, ob er auf dem rechten Wege sey. Eben so verhält sich's mit dem Geschäfte des Künstlers und seiner Absicht. Kenne ich aber die Absicht des Künstlers und die Natur eines Werkes, so läßt sich auch bestimmen, was es nothwendig an sich haben müsse, um das zu seyn, was es seyn soll. Eine solche Kenntniß der nothwendigen Beschaffenheit einer Sache wird die Theorie dieser Sache genannt. Hat nun die Theorie die nothwendige Beschaffenheit einer Sache bestimmt, so kann derjenige, der sie machen soll, aus dieser Theorie practische Folgen ziehen. Er kann sagen: So muß mein Werk seyn, — und so muß ich also verfahren. Diese practischen Folgen sind Kunstregeln. — Welcher vernünftige Mensch wird nun sagen, solche Regeln seyen unnütz, oder gar schädlich? Das wäre in der That eben so viel, als wenn man behauptete, jede Sache werde durch einen bloßen Zufall vollkommen. Es wäre eben so viel, als ob man behauptete, wenn man eine Sache mit Nachdenken, mit vernünftiger Überlegung, und nicht bloß auf's Gerathewohl ausarbeite, so würde das Werk schlecht werden. — Es läßt sich dagegen nicht einwenden, daß sich ja der Theorist über den Zweck, oder die Art eines Werkes falsche Begriffe machen könne. Das kann er allerdings; aber alsdann ist seine Theorie nicht eine wahre, sondern eine falsche Theorie, mithin sind auch die daraus gezogenen practischen Folgen falsch, mithin falsche Regeln, deren Befolgung den Künstler von dem Zwecke abführen würde. Sagt man, daß solche Regeln schädlich sind, so sagt man etwas sehr Überflüssiges, weil das Jedermann schon ohnehin weiß. Will man also Theorie und Regeln verwerfen, so muß man auch behaupten, es sey überall keine wahre Theorie der Kunstwerke möglich, jede Theorie sey nothwendig falsch. Wenn aber dieß mit Grunde soll gesagt werden können, so muß nothwendig einer von den beiden folgenden Sätzen wahr seyn. Entweder dieser: Es ist nicht möglich, den Zweck und die Art eines Kunstwerkes zu erkennen, z. B. es ist schlechterdings nicht möglich, den Zweck und die Art irgend eines

Gedichtes, eines Gemähldes, eines Tonstücks zu erkennen. Oder dieser zweite Satz muß wahr seyn: Alles, was man aus der Vorstellung des Zweckes und der Art einer Sache über ihre Beschaffenheit schließt, das muß nothwendig auf Abwege führen, und dem Künstler schaden. — Wer also die Kunstregeln verwirft, der muß sich auf die Wahrheit eines von diesen beiden Sätzen stützen. Kann aber das wohl ein vernünftiger Mensch mit Grunde? Gewiß nicht! — Allein woher kommt es, daß vortreffliche Werke der Kunst älter, als Theorieen und Regeln sind? Beweiset dieß nicht, daß diese Speculationen wenigstens überflüssig sind? — Man muß allerdings einräumen, daß Homer vortreffliche Epopöen, und Sophocles vortreffliche Tragödien verfertigt hat, ehe noch Aristoteles, oder irgend ein anderer Speculist Regeln über diese Dichtungsarten gegeben haben. Allein sollten denn wohl Homer und Sophocles gar nicht gewußt haben, was sie eigentlich machten, als jener seine Epopöen, dieser seine Tragödien verfertigte? Sollten sie keinen bestimmten Zweck gehabt? Sollten sie niemahls zu sich selbst gesagt haben: Dieß schickt sich, und Jenes schickt sich nicht zu meinem Werke? Sollten sie niemahls aus der Vorstellung dessen, was sie zu machen sich vorgesetzt hatten, Gründe hergenommen haben, Manches, was ihnen dabei einfiel, zu verwerfen, andere Dinge aber wieder mit angestrengtem Nachdenken zu suchen? Sollten sie denn ganz und gar niemahls etwas, das ihnen in der Hitze der Begeisterung beigefallen war, aus dem Grunde wieder verworfen haben, weil sie merkten, es schicke sich nicht zu dem Werke, woran sie arbeiteten? — Ja, heißt es, das thaten sie freilich; aber nicht nach Theorie und Regeln, die damahls noch nicht vorhanden waren, sondern Genie und Geschmack, ein richtiges Gefühl gab diesen Männern an die Hand, was sich schickte und nicht schickte, und wie Alles in ihren Werken beschaffen seyn müßte. — Ganz richtig! Allein das heißt nichts anders gesagt, als: Diese Männer hatten eine so scharfe Beurtheilung, und ein so feines Gefühl dessen, was zum Zwecke dient, daß ihnen ohne deutliche Entwickelung der Theorie und der Regeln das Zweckdienliche einfiel, und daß sie jener

Beurtheilung, jenem Gefühle zu Folge das Unschickliche verwarfen. Es wird sich wohl Niemand getrauen, zu sagen, jene großen Künstler haben ihre Werke verfertigt, so wie etwa die Biene ihre Zelle macht! Sie waren sich unfehlbar bewußt, was sie thaten. Und das heißt, kurz und gut, nichts anders, als, sie hatten Theorie und Regeln, wiewohl freilich mehr durch ein richtiges Gefühl, als durch deutliche Vorstellung der Sache. Es gibt also allerdings eine Theorie der Kunstwerke, aus welcher die Regeln folgen, und es kann kein Kunstwerk, kein vollkommenes Kunstwerk geben, welches nicht nach Theorie und Regeln verfertigt wäre. Aber freilich kann diese Theorie so eingewickelt in dem Kopfe des guten Künstlers liegen, daß er ohne deutliches Bewußtseyn ihr gemäß handelt, und solcher Gestalt ein vortreffliches Werk hervorbringt. Es ist also nur noch die Frage: Ob es für die Künste gleichgültig, ob es nützlich oder schädlich sey, daß ein speculativer Kopf die Theorie und die daraus fließenden Regeln, die wie ein Pflanzenkeim in dem Genie des geborenen Künstlers, ohne daß er's kaum selber weiß, schon vorhanden sind, entfalte, und in allen ihren Theilen deutlich vor Augen lege? — Und das muß man doch wohl allerdings bejahen. Ein deutliches Wissen, was ich zu thun und zu lassen habe, ist doch allezeit sicherer und besser, als ein dunkeles, instinctartiges Gefühl. Jenes ist sicher, fest und unwandelbar; dieses aber ist oft mancherlei Zufällen und Veränderungen unterworfen. Wahre, entwickelte Theorie und Regeln lehren den Künstler bestimmt beurtheilen, was zur Vollkommenheit seines Werkes gehört, und was nicht dazu gehört. Jede Wissenschaft wird desto practischer, je weiter man darin die Untersuchung und Speculation getrieben hat. Der Grund hiervon ist klar. Je mehr man der Sache, die man ausführen soll, nachgedacht hat, je tüchtiger wird man zur Bearbeitung derselben. — Man wendet nun freilich ein: Was nach Regeln gemacht wird, das bleibt mehrentheils kalt, steif und ängstlich. — Das ist, recht verstanden, allerdings wahr; aber so, wie man's gemeiniglich anwendet, ist es sicherlich falsch, und also mißverstanden. So lange sich der Lehrling die Regel noch

mit Bewußtseyn denkt, so lange er diese noch immer sich zurückruft, so lange er noch keine Sicherheit in seinem Verfahren hat, und immer zu fehlen fürchtet, so lange freilich wird die Ausübung äußerst unvollkommen, und selbst weit unvollkommener seyn, als wenn er sich bloß der Leitung eines glücklichen Instincts überließe. Auch wird die Fertigkeit nach einem deutlichen Regelnerkenntniß sicherlich später, als bloß nach dunkelen Empfindungsideen erwachsen. Aber erwachsen wird sie am Ende dennoch. Es wird die sonst nur deutlich gedachte Regel endlich selbst zur Empfindungsidee werden, die bei jedem vorkommenden Falle mit größter Leichtigkeit und Schnelligkeit sich darbiethet. Die Seele wird durch die Aufmerksamkeit, die sie auf die Regel zu wenden hat, von ihrer Kraft nichts mehr verlieren; denn es wird dieser Aufmerksamkeit nicht mehr bedürfen. Die Ausübung wird eben so lebhaft, fließend, geschmeidig, als bei dem bloßen Lehrlinge der Natur erfolgen, aber mit weit mehr Sicherheit, Wirkung, Geschick, sich in Schwierigkeiten durchzuhelfen. — Freilich wird z. B. ein Mensch von Empfindung und Gedächtniß für Musik, wenn er die Melodieen, die er im Kopfe hat, ohne Noten auf dem Clavier wieder heraus zu bringen sucht, und die Finger braucht, wie es die Natur ihm eingibt, oder die Bequemlichkeit es anräth, freilich wird so ein Mensch weit leichter und früher ein Clavierspieler werden, als derjenige, der erst Noten lesen, und die Finger nach Bachischer Methode setzen lernet. Denn bei jeder Note erst zu sehen, auf welcher Linie sie stehe, und wie oft sie gestrichen sey? sich des Discant- und Baßschlüssels erinnern, die Dauer der Note schätzen, u. s. w. bei jedem Anschlagen der Taste sich erst fragen, welcher Finger müsse genommen werden? — das muß freilich eine lange Zeit hindurch nichts, als Zwang- und Stümperwerk geben! Aber wenn nun auch am Ende die Fertigkeit kommt, wie sie denn bei ausdauerndem Fleiße nicht ermangelt zu kommen, so wird der Kunst- und Regelschüler Meister, was der Naturalist nie werden kann. Er wird ein Meister, der alle auf dem Instrumente nur practicabele Schwierigkeiten herausbringt, und mit einer Leichtigkeit,

Präcision und Sicherheit vorträgt, die der bloße Naturalist nie ganz wird erreichen können. — Aber freilich muß man den besten Regeln nicht mehr Kraft zuschreiben, als sie ihrer Natur nach haben. Sie geben dem Genie bloß die Lenkung, nicht aber die Kraft zu arbeiten. Sie sind, wie die Wegweiser, nur demjenigen nützlich, der noch Kraft hat zu gehen. Dem Müden und Lahmen geben sie nicht die mindeste Stärkung. Wenn seichte Köpfe, ohne Genie und Geschmack, Kunstwerke unternehmen, weil sie sich einbilden, die Theorie werde ein Roborans ihrer Impotenz seyn, und denn da Windeier zum Vorscheine kommen, so muß man das nicht auf die Rechnung der Theorie, sondern jener natürlichen Impotenz schreiben. — Dem wahren Genie aber wird die echte Theorie immer sehr heilsam seyn und bleiben, um dasjenige, was es in der Hitze der Begeisterung, ohne Bewußtseyn irgend einer Regel erfunden, gewählt, angeordnet und bearbeitet hat, durch Hülfe der Regeln nun zu beurtheilen und zu verbessern. Freilich hat das Genie unstreitig Recht, über falsche, unbestimmte und einseitige Regeln als über Fesseln zu klagen, und sie mit Unwillen von sich abzuschütteln. Unüberlegte Kunstrichter haben die Theorie mit einer Menge entweder bloß willkürlicher, oder doch solcher Regeln überladen, die nur auf das Zufällige der Form oder der Materie gehen; ohne zu unterscheiden, was in einem Kunstwerke wesentlich, oder nur zufällig ist, haben sie Alles, was gerade ihnen gefallen hat, für nothwendig gehalten, und eine Regel daraus gezogen. Da, wo es auch mehrere Wege gibt, zum Ziele zu gelangen, haben sie durch eine Regel den Künstler zwingen wollen, gerade nur den einen Weg einzuschlagen, der das Glück und die Ehre hatte, ihnen zu gefallen. Daß das Genie über so etwas unwillig wird, das kann man ihm nicht verdenken; aber gegen alle Theorie und Regel überhaupt darf es nicht murren, ohne Verdacht gegen sich zu erwecken. Denn alles wahre Genie strebt hin nach Vollkommenheit, und alle wahre Theorie und Regel ist Wegweiser dahin. Es verräth unleidlichen Stolz, einen Wegweiser nicht hören zu wollen, der die Gänge so mancher frühern Genies beachtet, alle Fehltritte bemerkt, alle Abwege erkun-

digt, und schon so Manchen glücklich bis auf die ersteigliche Höhe der Vollkommenheit hingewiesen hat.

3. Übung.

Wenn es mit den natürlichen Gaben, oder mit dem Genie des Künstlers, hiernächst mit seinen Kenntnissen und Studien seine vorläufige Richtigkeit hat, so muß eine Fertigkeit im sinnlichen Denken und in der Ausführung hinzukommen. Daher werden zur Bildung des vollkommenen Künstlers unermüdete, und eine geraume Zeit hindurch fortgesetzte Übungen aller seiner Kräfte erfordert. Und zwar innere so wohl, als äußere Übungen. Die inneren Übungen erstrecken sich auf die Fähigkeiten des Geistes und des Herzens. Der Erfolg dieser innern Übungen ist die Fertigkeit, sehr viele Gegenstände, und wiederum Vieles an einem einzelnen Gegenstande fein, lebhaft, richtig und anhaltend zusammen zu empfinden und zu denken. — Die äußere Übung geht die äußeren Sinne und die Werkzeuge der Ausführung an. Die äußern Sinne werden durch fleißige Übung geschärft und verfeinert, und die Werkzeuge der Ausführung werden zum Dienste der Einbildungskraft bereitwilliger und sicherer. — Ob indessen gleich der Fleiß das Genie zu seiner Vollkommenheit bringet, so ist er doch nicht im Stande, die natürlichen Grenzen desselben zu erweitern. Auch kann er die natürlichen Mängel und Fehler desselben zwar nicht heben, aber doch sehr mildern und verbergen.

4. Begeisterung.

Zur wirklichen Hervorbringung ästhetischer Kunstwerke, besonders von größerm Umfange, wird die höchste Wirksamkeit des Kunstgenies erfordert. Diese Wirksamkeit äußert sich in einem zwiefachen Zustande, der sich, wenn gleich nicht in der Wirklichkeit, dennoch in der Abstraction von einander sondern läßt. Nähmlich die Wirksamkeit offenbaret sich in Begeisterung, und dennoch zugleich in Besonnenheit. Die Begeisterung ist nichts anders, als derjenige Zustand der Seele, in welchem sie Ideen von einem höhern Grade der Lebhaftigkeit aus sich selbst hervorbringet. Und dieß, glaube ich,

ist wohl die natürlichste und richtigste Erklärung einer Sache, wovon öfters so viel mystisches unverständliches Zeug hergeschwatzt wird. Alle Künstler nähmlich von einigem Genie versichern, daß sie bisweilen eine außerordentliche Wirksamkeit der Seele fühlen, bei welcher die Arbeit ungemein leicht wird. Einen Zustand, da die Vorstellungen sich ohne große Bestrebungen entwickeln, da die besten Gedanken mit solchem Überflusse zuströmen, als wenn sie von einer höhern Kraft eingegeben würden. Befindet sich der Künstler in diesem Zustande, so erscheinet ihm sein Gegenstand in einem ungewöhnlichen Lichte. Sein Genie, wie von einer göttlichen Kraft geleitet, erfindet ohne Mühe und Anstrengung; es gelanget ohne Arbeit zum besten Ausdrucke dessen, was es erfunden. Dem begeisterten Dichter strömen die vortrefflichsten Gedanken und Vorstellungen ungesucht zu. Der Redner urtheilt mit der größten Gründlichkeit, fühlt mit der höchsten Lebhaftigkeit, und die Worte zum stärksten lebhaftesten Ausdrucke kommen ihm gleichsam von selbst auf die Zunge. Der begeisterte Mahler findet das Bild, das er gesucht hat, gleichsam vor seiner Stirne gemahlt, in der größten Lebhaftigkeit und Kraft. Er darf nur nachzeichnen, was da erscheint. —

Diese erhöhete Wirksamkeit zeigt sich entweder in den Begehrungskräften, oder in den Vorstellungskräften der Seele, und in jeden mit besonderm Erfolge. In den Begehrungskräften durch mancherlei Gattungen von Schwärmereien, als z. B. andächtige, politische, zärtliche, wohllüstige Schwärmereien. In den Vorstellungskräften aber durch erhöhete Fähigkeiten des Genies, durch Reichthum, durch Größe, Stärke, Glanz und Wahrheit der Vorstellungen und Gedanken. Es ist also die Begeisterung von gedoppelter Art. Die eine wirkt vorzüglich auf das Gefühl, die andere auf die Vorstellung. Beide haben ihren Ursprung in einem lebhaften Eindrucke, den ein Gegenstand von besonderer ästhetischer Kraft in der Seele macht. Ist dieser Gegenstand dunkel und undeutlich, so daß die Vorstellungskraft wenig davon entwickeln kann, ist das Gefühl seiner Wirkung lebhafter, als die Kenntniß seiner Beschaffenheit, von welcher Art die

Gegenstände der gemeinsten Leidenschaften sind, so wird alle Aufmerksamkeit auf das Gefühl gerichtet. Die ganze Kraft der Seele concentrirt sich alsdann zu dem lebhaftesten Gefühle. Zeigt sich hingegen der Gegenstand, der den starken Eindruck gemacht hat, in einer hellern Gestalt, die der Geist in ihren mannigfaltigen Theilen mehr übersehen kann, so wird mit dem Gefühle auch die Vorstellungskraft gereitzt, und mit Gewalt auf den Gegenstand geheftet. Einbildungskraft und Verstand bestreben sich alsdann, den Gegenstand völlig und mit der größten Deutlichkeit und Lebhaftigkeit zu fassen. Im ersten Falle entstehet der Enthusiasmus des Herzens; im andern Falle aber die Begeisterung des Genies. Beide Arten der Begeisterung, deren das ästhetische Genie fähig seyn muß, hat Sulzer in seiner Theorie, Artikel Begeisterung, umständlich in ihrer Natur und in ihren Wirkungen betrachtet, welchen Artikel ich in der neuen Ausgabe des Werks nachzulesen empfehle. Denn es findet sich da auch eine Notiz der mehreren Schriftsteller, welche über diesen Gegenstand geschrieben haben. Umständlicher kann ich mich in die Discussion dieser und ähnlicher Materien nicht einlassen, weil sie mehr in die Psychologie, als in die Ästhetik gehören. — Folgendes indessen, was die Begeisterung angeht, muß ich jedoch hier noch anführen. Wenn die Lebhaftigkeit der Ideen so groß ist, daß ihre innere Verbindung nicht merklich sichtbar wird, so nennt man diesen Zustand der Seele die Begeisterung in besonderm Verstande. Eine solche Begeisterung in besonderm Verstande ist etwa die Begeisterung des lyrischen Dichters. — Ob übrigens gleich durch die Begeisterung die Imagination erhoben und die Leidenschaft erweckt wird, und die Seele in eine beschauliche Betrachtung ihres Gegenstandes geräth, so ist sie doch keinesweges Wuth, noch blinder Lärmen. Denn sie begreift vertraute Bekanntschaft mit dem Gegenstande, Kenntnisse und Verstand in sich. Sie ist mehr stille beschauliche Betrachtung des Gegenstandes nach allen seinen wesentlichen Theilen, ob gleich ihre Wirkungen oft hinreissend und ungestüm sind. Auch ist sie nicht bloß augenblickliche zufällige Erhitzung durch irgend einen gegenwärtigen Gegenstand, son-

dern gleichsam eine freiwillige Erhöhung der Erkenntniß- und Begehrungskräfte durch selbsteigene Ideen, und setzt, wenn nicht eine bloße Wuth daraus werden soll, Genie voraus.

Die Begeisterung ist vornähmlich zur Empfängniß eines Kunstwerks, wie auch zum Entwurfe und zur Ausarbeitung der Haupttheile unentbehrlich, und ohne Begeisterung kann Niemand ein Dichter im eigentlichen Verstande seyn.

5. Besonnenheit.

Mit echter Begeisterung, die nicht tolle Wuth ist, ist immer auch Besonnenheit, (Wachsamkeit, Gegenwart des Geistes,) unzertrennlich in der Wirklichkeit verbunden. Besonnenheit ist derjenige Zustand der Seele, in welchem eine reife Urtheilskraft und ein gebildeter Geschmack mitten in der Hitze der Einbildungskraft und im Sturme der Leidenschaften unmerklich das Steuer führen. Urtheilskraft und Geschmack sparen und vertheilen dann überall Feuer und Kräfte; sie lenken alle Ideen, Empfindungen und Ausdrücke zu einem Ziele, zum Ganzen oder zum Zwecke hin. Die Besonnenheit setzt Genie, Wissenschaft und anhaltende Übungen im sinnlichen Denken und in der Ausführung voraus.

Allgemeine Ästhetik.



Vorerinnerung.

Die **Ästhetik** ist die Wissenschaft der Bedingungen, unter welchen gewisse Werke der Natur und Kunst ästhetisch beurtheilt werden. Diese Bedingungen liegen überhaupt in Gefühlen und gefühlerweckenden Gegenständen und Vorstellungsarten.

Die **Ästhetik** zerfällt in zwei Haupttheile, I. einen **allgemeinen** und II. einen **besondern**. Der allgemeine Theil enthält Untersuchungen über dasjenige, was die Werke der Natur und Kunst überhaupt in Ansehung ihres ästhetischen Stoffes, und insonderheit die Werke der Kunst in Ansehung der Behandlungs- und Darstellungsart unter sich gemein haben. Die Folgerungen, die sich daraus ergeben, werden auf alle ästhetischen Kunstwerke gehen. Dieser allgemeine Theil wird auch sonst schlechtweg Ästhetik genannt. Da aber der ästhetischen Künste mehrere sind, und diese unter sich durch verschiedene Mittel zum allgemeinen Zwecke streben, so wird dadurch das Allgemeine nicht nur bei jeder einzelnen Kunst besonders modificirt, sondern auch eben diese Natur der verschiedenen Mittel und der Beschaffenheit ihrer Wirkung veranlassen noch ganz besondere Untersuchungen und Vorschriften, wovon die allgemeine Ästhetik, die auf die besondere Verschiedenheit dieser Mittel nicht Rücksicht nimmt, nichts meldet. Dadurch entstehet denn für jede einzelne Kunst gleichsam eine besondere Ästhetik. Jedoch ist dieser Nahme eben nicht gebräuchlich. In Ansehung der Beredtsamkeit und Dichtkunst sind dafür die Nahmen Rhetorik und Poetik eingeführt. In Ansehung der übrigen Künste bedienet man sich gemeiniglich des Nahmens Theorie dieser oder jener Kunst, als z. B. Theorie der Musik u. s. w. Der Gegenstand unseres Studiums ist bloß die allgemeine oder eigentliche Ästhetik und deren Anwendung auf diejenigen Künste, die man sonst, wiewohl unschicklich, schöne Wis-

senschaften, besser aber die ästhetischen oder schönen Redekünste nennet, und darunter vornähmlich die Poetik. Denn die übrigen ästhetischen Künste setzen zu viele mechanische Kenntnisse, Regeln und Fertigkeiten voraus, und erfordern daher ihre eigenen, hiervon sehr merklich abweichenden ausführlichen Anweisungen. Die Redekünste sind und bleiben denn doch immer die gemeinnützigsten und daher die wichtigsten. Ihre Werke sind uns überall und am nächsten zur Hand. Wem sonst nur die gehörige Anlage dazu verliehen ist, der kann ohne einen vorläufigen und mühsamen Erwerb mechanischer und körperlicher Fertigkeiten sich so wohl mit selbsteigener Hervorbringung, als auch mit der Beurtheilung und dem Genusse fremder Werke dieser Art beschäftigen.

Da bei einem ästhetischen Kunstwerke zweierlei in Betrachtung kommt, nähmlich 1) sein Inhalt und 2) seine Behandlungs- und Darstellungsart, so zerfällt die allgemeine Ästhetik abermahls in zwei Theile. — Der erste handelt von dem ästhetischen Stoffe; der zweite aber von der Behandlungs- und Darstellungsart desselben überhaupt, jedoch vorzüglich in Rücksicht auf die Redekünste. Ästhetischer Stoff sind, wie wir wissen, Gefühle und gefühlerweckende Gegenstände und Vorstellungsarten. Da indessen Gegenstände und Vorstellungsarten derselben nur in so fern ästhetisch sind, als sie das Gefühlsvermögen beschäftigen, so handeln wir im ersten Theile unter dem Nahmen des ästhetischen Stoffes hauptsächlich von Gefühlen. Es gibt aber gar mannigfaltige Arten von Gefühlen; und die Absicht der ästhetischen Künste ist es nicht, und kann es nicht seyn, alle Arten von Gefühlen durch ihre Darstellungen zu erwecken. Alle Gefühle überhaupt theilt man am füglichsten 1) in Gefühle der Sinnlichkeit, 2) des Reflexions-Geschmackes und 3) der Vernunft, oder sinnliche, ästhetische und vernünftige Gefühle, je nachdem sie auf das eine, oder das andere, oder das dritte dieser Vermögen abzwecken, und das Leben, oder die Einschränkung des Lebens in Beziehung auf eines dieser Vermögen fühlen lassen.

Die Absicht der ästhetischen Künste ist hauptsächlich auf die Geschmacks- oder ästhetischen Gefühle gerichtet. Da

aber diese Gefühle nicht immer ganz rein in den gefühlerweckenden Werken der Natur so wohl, als der Kunst angetroffen werden, sondern mehr oder weniger mit den Gefühlen der Sinnlichkeit und der Vernunft vermischt sind; ja, da auch Manches von den Gefühlen so wohl der Sinnlichkeit, als der Vernunft, ein nicht verwerflicher ästhetischer Kunststoff seyn kann, so handeln wir im ersten Theile unter dem ästhetischen Stoffe im ersten Abschnitte von den rein ästhetischen Gefühlen, und im zweiten Abschnitte von den nicht rein ästhetischen Gefühlen. Die rein ästhetischen Gefühle sind nur diese zwei: das Gefühl des Schönen und das Gefühl des Erhabenen, von denen wir im ersten Abschnitte in zwei Capiteln handeln wollen. — Den Ursprung und die Beschaffenheit dieser Gefühle, so wie ihren Unterschied von allen andern Arten der Gefühle, weßwegen sie auch rein ästhetische Gefühle heißen, hat meines Ermessens bis jetzt noch Niemand so gründlich und tiefsinnig erörtert, als Kant in seiner Kritik der Urtheilskraft. Da ich nun nichts reifer und wahrer Gedachtes über diese Materie kenne, so will ich mich bemühen, die Kantische Theorie aus seiner ziemlich weitläuftigen und für Jedermann eben nicht leicht verständlichen Untersuchung über diese Gegenstände so kurz und faßlich darzustellen, als möglich. Ich hoffe, Sie auf diese Weise in den Stand zu setzen, die Kantische Kritik der ästhetischen Urtheilskraft selbst mit Nutzen zur ausführlichern Belehrung nachlesen zu können.

Erster Theil.
Von dem ästhetischen Stoffe.
Erster Abschnitt.
Von den rein ästhetischen Gefühlen.

1. Capitel.
Vom Gefühle des Schönen.

Wir legen zuvörderst folgende Definition des Geschmackes zum Grunde: Der Geschmack ist das Vermögen, das Schöne in Natur und Kunst zu beurtheilen. Da nun gezeigt werden soll, unter welchen Bedingungen wir etwas Schön nennen können, so müssen die Urtheile des Geschmacks analysirt und zergliedert werden. Zuvörderst ist eine genaue Unterscheidung des rein ästhetischen Gefühls von andern Gefühlen des Wohlgefallens höchst wichtig. Wir sagen z. B., diese Tulpe, diese Rose, diese Muschel ist schön. — Wir sagen, diese oder jene Speise, dieses oder jenes Getränk ist angenehm. — Wir sagen, diese oder jene Handlung ist gut. Bei jedem dieser Urtheile empfinden wir eine Art von Wohlgefallen, welche aber doch sehr von einander verschieden sind. Wir können also nicht bestimmt sagen, was das Wohlgefallen über schöne Gegenstände sey, wenn wir nicht zugleich zeigen, worin es dem Wohlgefallen über angenehme und gute Gegenstände ähnlich und unähnlich ist.

Vorläufig ist zu bemerken, daß jedes Urtheil, welches mit einem Wohlgefallen verbunden ist, ein ästhetisches genannt wird. Ihm gegen über stehet das logische Urtheil. Dieses bestehet nähmlich darin, daß wir nach Begriffen des

Verstandes, (reinen oder empirischen,) ein gewisses Object beurtheilen, um uns Kenntniß davon zu verschaffen. Ästhetische Urtheile aber sind solche, worin wir eine Vorstellung bloß auf unser Subject beziehen, woraus Gefühl der Lust oder Unlust, aber keine Erweiterung unserer Kenntniß von dem Objecte entstehet. Viele Gegenstände können Theils logisch, Theils ästhetisch beurtheilt werden; z. B. wenn wir die Vorstellung, welche wir an einem heitern Morgen bei'm Anblicke des Aufgangs der Sonne haben, auf unser Subject beziehen, so entstehet ein Wohlgefallen, und dieses Urtheil ist ästhetisch. — Aber die Urtheile über die Größe der Sonne, oder über die Beschaffenheit der Atmosphäre, welche ihr Bild bei dem Aufgange verschiedentlich erscheinen läßt, über den Winkel, welchen ihre Laufbahn mit dem Horizonte macht u. s. w., das sind logische Urtheile. — Bei dem Genusse einer Speise kann es mir entweder darum zu thun seyn, die Merkmahle wahrzunehmen, wodurch ich sie von andern Speisen unterscheide; und dieß ist ein logisches, oder ein Erkenntnißurtheil. Oder ich fühle nur das Angenehme der Speise, ohne dieß Object näher kennen zu wollen; und alsdann urtheile ich ästhetisch in Beziehung auf das Gefühl der Lust, welches mit der Vorstellung verbunden ist. — Selbst bei moralischen Handlungen ist dieser Unterschied der Urtheile offenbar. Wenn ich mich um die Gründe der Gesetzmäßigkeit bekümmere, so beurtheile ich meinen Gegenstand, nähmlich die Handlung, in Beziehung auf das Erkenntnißvermögen. Aber wenn ich ein Wohlgefallen über die edle Handlung fühle, so ist das Urtheil in so fern ästhetisch.

Die Geschmackurtheile über das Schöne sind stets nur ästhetisch. Denn bei der Beurtheilung, ob etwas schön sey, beziehen wir die Vorstellung nicht auf das Object zur Erkenntniß, sondern auf unser Subject, d. i. wir verbinden ein Gefühl der Lust, ein Fürgefühl, damit. Wir werden bei diesen Geschmacksurtheilen vier wichtige Eigenschaften zu untersuchen haben. Nähmlich: I. Was wir schön nennen, gefällt ohne alles Interesse. II. Das Schöne gefällt ohne Begriff allgemein. III. Das Schöne bestehet in der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, ohne daß wir uns einen be-

stimmten Zweck dabei vorstellen. IV. Das Wohlgefallen am Schönen ist nothwendig. —

Um diese vier Eigenschaften des Schönen deutlich aus einander setzen zu können, müssen wir bei jeder derselben zuerst den Beweis führen, und hernach eine Vergleichung des Wohlgefallens am Schönen mit andern Arten des Wohlgefallens anstellen.

I. Das Wohlgefallen am Schönen ist ganz ohne Interesse.

Beweis. Wenn sich mit dem Wohlgefallen an einem Gegenstande Interesse verbindet, so heißt dieses nichts anders, als: Die Existenz dieses Gegenstandes ist mir nicht gleichgültig. Ich wünsche viel mehr, daß der Gegenstand vorhanden, als daß er nicht vorhanden sey. So oft wir aber etwas als bloß schön beurtheilen, so liegt uns nichts an der Existenz der Sache selbst, sondern wir beurtheilen bloß, was für einen Eindruck sie auf uns macht, da sie doch nun einmahl vorhanden ist. Daß uns schöne Dinge sehr wohl gefallen, und doch gleichgültig seyn können, d. i. daß wir gar kein Interesse für ihre Existenz haben, sondern es auch zufrieden wären, wenn sie nicht existirten, das zeigen sehr viele Beispiele. Wenn wir ein Lustschloß, oder ein Blumenbeet, oder die Zeichnung einer Landschaft, eines Menschen u. s. w. schön finden, so können uns diese Dinge gefallen, ohne daß wir im mindesten ihren Besitz wünschen. Ja, sogar alsdann wird das Wohlgefallen an der Schönheit nicht vermindert werden, wenn uns der übertriebene Aufwand an einem Kunstwerke, z. B. einer Ehrenpforte, einem Pallaste u. s. w. mißfällt. So lange nun dieses Wohlgefallen und das Geschmacksurtheil uninteressirt ist, heißt es ein reines Wohlgefallen, ein reines Geschmacksurtheil. Aber so bald sich ein Verlangen nach dem Gegenstande selbst einmischt, und er um dessen willen, (wenn auch nur zum Theil um dessen willen) wohlgefällt, so ist es unrein. Wenn mir z. B. Blumen, oder ein Gemählde deßwegen Vergnügen machen, weil ich damit mein Zimmer ausschmücken kann; oder wenn der Anblick eines niedlichen Gebäudes, welches ich kaufen

will, mich vergnügt, weil ich mich um mancher Ursachen willen auf den Besitz desselben freue, alsdann ist das Wohlgefallen nicht mehr rein ästhetisch. Öfters wird man Dinge, die wirklich schön sind, nur wegen ihrer Nützlichkeit schätzen, und also nicht im Stande seyn, mit Geschmack darüber zu urtheilen. Oder, man wird auch solche Gegenstände, die nicht schön sind, fälschlich dafür halten, weil sie uns aus gewissen Gründen interessiren und ein Wohlgefallen erregen. Daher muß derjenige, der über Schönheit urtheilen will, in Ansehung der Existenz der Sache ganz gleichgültig seyn.

Vergleichung des reinen Geschmacksurtheils mit andern Arten des Wohlgefallens.

Außer dem rein ästhetischen Wohlgefallen gibt es nur noch zwei Arten desselben, die sich aber darin von demselben unterscheiden, daß sie mit einem Interesse verknüpft sind. Die sind das sinnlich Angenehme, und das Gute. Dieses müssen wir näher kennen lernen.

1) Angenehm heißt das, was mir gefällt, wenn ich es durch die Sinne empfinde. Wenn man unter Empfindung hier die objective Vorstellung eines Dinges verstehet, wodurch die Sinne afficirt werden, so folgt daraus, daß bei jeder sinnlichen Empfindung, welche ein Wohlgefallen erregt, zugleich ein Interesse für den Gegenstand vorhanden seyn müsse. Denn hier ist nicht bloß ein Reflexions-Urtheil, wie bei der Schönheit, sondern durch die Empfindung wird die Begierde nach dem Gegenstande rege gemacht. Z. B. eine Speise oder ein Getränk, welche mir wohlschmecken, kann ich nicht schön nennen, so wie ich eine Blume, oder die Federn eines Vogels schön nenne. Erstere sind angenehm, und erwecken eine Begierde nach dem Gegenstande, welche jederzeit interessirt ist. Die letzteren Arten des Wohlgefallens hingegen können ganz ohne Begierde nach dem Besitze der Blume oder des Vogels bestehen. Daher sind diese Dinge für mich bloß schön.

2) Wenn wir etwas gut nennen, so muß jederzeit ein Begriff vorhergehen, was das Ding seyn soll. — Das Gute ist von zweierlei Art. Einiges ist irgend wozu gut,

oder es ist nur als Mittel zu etwas Anderm gut, und dieß heißt im weiten Sinne das Nützliche. Dieses gefällt also nur als Mittel. Ein anderes aber ist schlechthin und an sich gut, was für sich selbst gefällt, wie z. B. moralisch gute Maximen und Handlungen. Bei beiden Arten des Guten muß ein Begriff von dem Zwecke des Dinges voraus gehen. Daher ist jedes Mahl das Wohlgefallen auf das Daseyn des Dinges oder der Handlung gerichtet, und also interessirt. Wenn mir z. B. ein Pferd wohlgefällt, weil es mir nützlich ist, oder ein schattiger Hain in der Mittagshitze, weil ich darin Kühlung suchen kann, so entstehet das Wohlgefallen aus der Beziehung des Gegenstandes auf einen Zweck, der mir vortheilhaft ist. Daher ist mir die Existenz dieser Dinge nicht gleichgültig, und das Wohlgefallen entspringet aus Interesse. — Ganz anders ist das Wohlgefallen beschaffen, das ich zu erkennen gebe, wenn ich ein Pferd schön nenne, aus dessen Besitze ich mir ganz und gar nichts mache, oder einen lustigen Hain, wenn ich auch gar keinen Vortheil von seinem Schatten u. s. w. ziehen will, nur weil mir der bloße Anblick desselben gefällt.

So ist auch ferner das schlechthin Gute in moralischen Maximen und Handlungen immer mit einem Interesse verbunden. Zwar gründet sich das Wohlgefallen an denselben auf kein Interesse. (Wie z. B. bei Handlungen aus Selbstliebe; denn diese gehören nicht zur wahren Tugend und dem schlechthin Guten, sondern nur zur vorigen Gattung des Nützlichen.) Aber die rein moralischen Maximen und Handlungen bringen doch ein Interesse für die Tugend und ihre Verehrer hervor. Das Gefühl des Wohlgefallens, welches aus Achtung für wahre Sittlichkeit entstehet; die Selbstzufriedenheit, welche aus dem Bewußtseyn unserer eigenen Moralität erfolgt, — diese Fürgefühle entstehen aus Vorstellungen, welche uns höchst interessant sind. Wir können uns den Unterschied des Wohlgefallens bei Vorstellung schöner und sittlich guter Gegenstände nicht lebhafter denken, als wenn wir das Gefühl bei Betrachtung einer Tulpe, und bei der Ueberlegung einer edeln Handlung gegen einander halten. Die Tulpe an sich kann uns gleichgültig seyn; nur

ihr Anblick erregt bei der freien Reflexion ein uninteressirtes Wohlgefallen. Aber das moralische Gesetz, und der Weise, welcher seine Neigungen unterdrückt, um dem Gesetze zu gehorchen, — dieses sind Gegenstände, welche uns mit großem Interesse an sich ziehen, und das Wohlgefallen gründet sich auf feste, bestimmte Begriffe der reinen practischen Vernunft, welche dem Willen ein Gesetz vorschreibt.

Sinnlich angenehme Gegenstände und das Gute, es mag entweder als Mittel, oder an sich gut seyn, sind also darin einander ähnlich, daß sie beide ein Wohlgefallen mit Interesse für den Gegenstand erwecken, welches sich bei reinen Geschmacksurtheilen nicht findet. Daß aber das bloß Angenehme, das Nützliche und schlechthin Gute in anderer Rücksicht wiederum erstaunlich verschieden sind, das bedarf wohl keines Beweises, kann aber hier nicht weiter ausgeführt werden.

Das Resultat dieser Vergleichung ist:

Das sinnlich Angenehme	Das sittlich Gute	Das Schöne
1) macht uns Vergnügen. Denn das ist der schicklichste Ausdruck, womit man die Complazenz an demselben bezeichnet.	1) wird geschätzt.	1) gefällt.
2) Das Wohlgefallen entstehet durch Reitze, (stimulos,) der Sinnlichkeit, oder durch ein Interesse der Sinne, (ohne alle Mitwirkung des Verstandes.)	2) Das Wohlgefallen daran entstehet aus Begriffen der practischen Vernunft, und wirket ein reines Interesse.	2) Das Wohlgefallen daran ist ohne Interesse, und entstehet aus bloßer Contemplation ohne Begriffe.

3) Gilt für Menschen und Thiere.	3) Gilt für jedes vernünftige Wesen überhaupt.	3) Gilt nur für Menschen, oder sinnlich vernünftige Wesen.
4) Befriedigt thierische Neigungen.	4) Wirket vernünftige Achtung.	4) Das Schöne aber erwecket Gunst.
5) Das Interesse aus Neigungen kann ohne freie Wahl nach Geschmack seyn, wie z. B. bei der Stillung des Hungers. Jedermann sagt, Hunger ist der beste Koch; und Leuten von gesundem Appetit schmeckt Alles, was nur eßbar ist. Mithin beweiset ein solches Wohlgefallen keine Wahl nach Geschmack. Nur wenn das Bedürfniß befriedigt ist, kann man unterscheiden, wer unter Vielen Geschmack habe, oder nicht.	5) Das Interesse für die Tugend aus Achtung läßt ebenfalls keine freie Wahl nach Geschmack, was wir thun wollen.	5) Das Wohlgefallen an Schönheit aber charakterisirt sich als ein freies Wohlgefallen, das weder durch ein sinnliches, noch durch ein moralisches Interesse den Beifall uns abgezwungen hat. Eben daher schenken wir ihm Gunst, ein Ausdruck, der sich nur für ein freies Wohlgefallen paßt.

In Ansehung der bis hierher erwogenen ersten Eigenschaft des Schönen ist also der Geschmack das Beurtheilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart, durch ein Wohlgefallen oder Mißfallen, ohne alles Interesse. Und der Gegenstand eines Wohlgefallens ohne alles Interesse heißt schön. Lassen Sie uns nun die zweite Eigenschaft erwägen.

II. Das reine Wohlgefallen am Schönen ist allgemein ohne Begriff.

Beweis. Diese Eigenschaft fließt aus dem Vorigen. Denn 1) was uns ohne alles Interesse wohlgefällt, z. B. ein Gemählde, eine Tulpe, eine Muschel u. s. w., davon können wir glauben, daß es auch andern Menschen wohlgefallen müsse. Läge der Grund des Wohlgefallens in einem gewissen Privat-Interesse, so würden diese Gegenstände nur für mich, und einige andere Menschen schön seyn, welche eben dieses Interesse hätten. Da aber dieß nicht ist, so kann ich mit Grunde sagen, daß das, was für mich schön ist, es auch für andere Menschen seyn müsse. Ferner 2) beruhet dieses Wohlgefallen auch auf keinen Begriffen, sondern nur auf der Reflexion über den Gegenstand. Denn ich habe ganz und gar keinen Begriff dazu nöthig, was diese Blume, diese Musik, dieses Spiel der Gestalten bei einem Tanze seyn solle, oder was der Endzweck davon sey, und empfinde dennoch Wohlgefallen dabei. Ich habe den Gegenstand längst für schön erklärt, ehe ich nur daran dachte, mir einen Begriff zu machen, was er seyn soll. In der Folge wird bemerkt werden, daß sich das Geschmacksurtheil zwar öfters auch zum Theil auf Begriffe von einem gewissen Endzwecke gründe, (wie z. B. bei Gedichten, Werken der Baukunst u. s. w.) Allein alsdann ist auch das Geschmacksurtheil nicht mehr ganz rein und ohne alles Interesse. — Weil bei dem ästhetischen Urtheile keine bestimmten Begriffe nöthig sind, so folgt, daß wir auf keinerlei Art beweisen können, warum wir etwas für schön oder häßlich halten. Wenn Jemand etwas nicht für schön halten wollte, was wir dafür halten, so können wir sein Urtheil weder durch Beweise a posteriori, d. i. durch Anführung noch so vieler Erfahrungen, da andere Menschen eben so, wie wir, urtheilten, noch auch durch Beweise a priori umstimmen, wie sich leicht durch Beispiele zeigen läßt. Denn wollten wir einen empirischen Beweisgrund versuchen, und ihm erzählen, daß doch viele andere Menschen ein Gedicht, oder Gebäude, eine Blume, eine Landschaft für schön gehalten haben, welche ihm nicht gefallen, so wird er dieß zwar nicht läugnen können, und entweder

in seinen eigenen, oder in der Andern Geschmack ein Mißtrauen setzen; aber er wird dennoch kein Wohlgefallen fühlen können, bloß darum, weil es Andere fühlen. Eben so wenig können wir ihn durch Gründe a priori, oder durch Anführung von Regeln aus ältern und neuern Schriften der Kunstrichter umstimmen, weil sein Gefühl dawider ist. Doch ist hier zu bemerken, daß man aus diesen Beispielen von Verschiedenheiten des Geschmacks keinen Einwurf gegen die Allgemeingültigkeit der reinen Geschmacksurtheile hernehmen kann, wie weiter unten erläutert werden soll.

Vergleichung des Schönen mit dem sinnlich Angenehmen und Guten.

Diese Vergleichung beruhet auf dem einfachen Satze: Daß das sinnlich Angenehme zwar ohne Begriff, aber nicht allgemein gefallen kann, und daß das Gute zwar allgemein, aber nicht ohne Begriff gefallen kann.

1) Das Angenehme für die Sinne kann niemahls allgemein für alle Menschen gefallen. Denn es kommt hier auf die sinnlichen Organe anderer Menschen an, ob dieselben eben so von dem Reitze afficirt werden, als die meinigen. Die Luft, deren Kühlung für mich angenehm ist, kann dem Andern zu kühl seyn. Was für meinen Gaumen wohlschmeckend ist, ist es darum nicht für jeden andern, — und so bei allen sinnlichen Empfindungen. Es kann uns niemahls einfallen, dasjenige, was für uns angenehm oder unangenehm ist, als ein allgemeines Gefühl für alle Menschen anzunehmen, weil wir nicht versichert sind, ob sie völlig eben solche sinnliche Organe haben, wie wir, und ob sie auf die nähmliche Art von gewissen Eindrücken afficirt werden. Wenn auch die Urtheile über das sinnlich Angenehme öfters unter vielen Menschen einstimmig sind, so ist dieß doch nur zufällige Übereinstimmung, und keine Allgemeingültigkeit für alle Menschen.

Wenn wir nun mit diesem Sinnengeschmacke den Reflexions-Geschmack über Schönheit vergleichen, so finden wir, daß der letzte nicht auf Privatneigungen beruhe. Wir setzen nähmlich voraus, daß Etwas, welches wir für schön

halten, auch von andern Menschen so beurtheilt werde, wenn auch ihre sinnlichen Organe mit den unserigen nicht ganz einerlei seyn möchten. Es tritt nun freilich gar oft der Fall ein, daß Menschen in ihren Urtheilen über Schönheit nicht übereinkommen; und jeder vernünftige Mann wird sich gern bescheiden, daß sein ästhetisches Urtheil eben so wohl bisweilen unrichtig seyn könne, als die logischen Urtheile. Aber davon liegt die Ursache in der verschiedenen Bildung des Geschmacksvermögens. Das Wohlgefallen, welches Jemand an Schönheiten der Natur hat, findet sich bei dem Andern in geringerm Maße, oder vielleicht gar nicht. Warum? Weil sein Geschmack nicht von Jugend an in Beurtheilung dieser Schönheiten gebildet worden ist. Auf eben diese Art ist die Verschiedenheit der ästhetischen Urtheile über Gesichtszüge, Farbe, Proportion der Glieder des menschlichen Körpers u. s. w. zu erklären. Denn Gewohnheit hat auf dieses Urtheil so wohl bei dem Europäer, als dem Neger, und jedem andern Menschen einen großen Einfluß. Aber daraus läßt sich dennoch kein Einwurf gegen den Satz herleiten: Daß der Reflexions-Geschmack nicht, wie der Sinnengeschmack, auf Privatneigungen beruhe, sondern auf Allgemeingültigkeit allerdings Anspruch machen dürfe. Denn wenn man sagt, daß das Schöne für Jedermann schön sey, so heißt dieses nur so viel: Wir fordern, daß über Gegenstände des Reflexions-Geschmackes eine allgemeine Stimme der Menschen entscheiden solle. Hier ist nicht die Rede davon, ob dieses jederzeit geschiehet, sondern nur davon, daß doch die Forderung auf allgemeine Entscheidung gültig und gerecht sey. — Diese Forderung würde bei dem Sinnengeschmacke über das Angenehme ungereimt seyn, weil keine allgemeine Übereinstimmung bei Urtheilen gedacht werden kann, die bloß auf Privatbedingungen beruhen; wie wenn z. B. Jemand fordern wollte, daß eine allgemeine Stimme über den Geschmack des Punsches, der Austern, des Moschusgeruches u. s. w. entscheiden sollte. — Das wäre ungereimt und kann keinem Vernünftigen einfallen. — Aber in dem Urtheile über Schönheit der Natur, über ein Gemählde u. s. w. läßt sich mit gutem Grunde annehmen, daß die Menschen

übereinstimmen könnten; wenigstens kann man fordern, daß die Menschen in ihrem Urtheile über dergleichen Gegenstände sich vereinigen sollten, wenn es auch gleich nimmermehr geschiehet.

2) Das Wohlgefallen über das Gute kann zwar allgemein seyn, muß aber auf Begriffe bezogen werden, worin es sich von dem ästhetischen Wohlgefallen unterscheidet. Die Vorstellung von einer edeln That eines Menschenfreundes erregt bei uns ein lebhaftes Wohlgefallen, weil wir hier sehen, wie die Maximen und Handlungen eines Mannes zu den Gesetzen der practischen Vernunft zusammenstimmen. Unser Urtheil ist allgemein gültig für jedes vernünftige Wesen, und der Grund dieser Allgemeingültigkeit beruhet auf dem Begriffe, nach welchem wir das Gute einer Handlung oder Maxime beurtheilen und objectiv erkennen.

Die ästhetischen Urtheile aber sind von ganz anderer Art. Ihre Allgemeingültigkeit ist nicht objectiv. Denn jedes Urtheil über Schönheit eines Gegenstandes betrifft Anfangs nur einen einzelnen Fall in der Erfahrung, z. B. ein Vogel, eine Muschel, eine Blume, eine Zeichnung, welche ich vor Augen habe, ist schön. — Die Ursache, warum wir keine objective Allgemeingültigkeit bei Urtheilen über Schönheit erhalten können, ist die, weil wir keinen bestimmten Begriff haben, nach welchem wir urtheilen, wie etwa bei practischen Gegenständen. Nirgends findet sich eine allgemeine Regel, nach welcher wir uns in Beurtheilung des Schönen richten könnten. Wir dürfen nur auf jeden Fall in der Erfahrung Acht geben, wo wir einen Gegenstand, z. B. Blumen, Landschaften, Menschen, Thiere, für schön halten. Da ist kein allgemeiner Begriff, worin alle diese Gegenstände zusammengefaßt, und solcher Gestalt nach einer Regel für schön erkannt würden. Wir müssen vielmehr jeden dieser Gegenstände einzeln in der Erfahrung vor uns gehabt haben, wenn wir ein Geschmacksurtheil über ihn fällen wollen. Also fehlt hier die objective Allgemeingültigkeit ganz, die sich bei Gegenständen der practischen Vernunft befindet.

Aber subjectiv allgemein gültig bleiben dennoch die ästhe-

tischen Urtheile. Dieß aber will nichts anders sagen, als was wir schon oben berührten, nähmlich, wir fordern, daß unser Urtheil über Gegenstände des Reflexions-Geschmacks nach einer allgemeinen Stimme aller Menschen entweder angenommen oder verworfen werde, dergestalt, daß ein einzelner Fall in der Erfahrung, (ob etwas schön oder nicht schön sey,) nicht nach einem Begriffe, oder einer objectiv allgemein gültigen Regel, aber dennoch einstimmig von allen Menschen entschieden werde. Und dieses ist die subjective Allgemeingültigkeit der ästhetischen Urtheile.

Die Frage ist hier von Wichtigkeit: Was denn der Grund dieser subjectiven Allgemeingültigkeit sey? Oder, warum wir eine allgemeine Übereinstimmung des ästhetischen Urtheils fordern dürfen? Die Antwort hierauf wollen wir in folgende kurze Sätze zusammenfassen.

1) Was allgemein von allen Menschen soll angenommen werden, muß so beschaffen seyn, daß es sich allgemein mittheilen läßt. 2) Die Empfindung der Sinne kann nicht allgemein mitgetheilt werden, weil die sinnlichen Organe so sehr verschieden sind. 3) Aber die Einsichten des Verstandes, und Alles, was sich auf Erkenntniß beziehet, kann allgemein mitgetheilt werden. 4) Bei ästhetischen Urtheilen ist nun zwar keine Erkenntniß aus Begriffen, aber doch eine gewisse freie Thätigkeit der Erkenntnißkräfte anzutreffen. 5) Diese Thätigkeit des Gemüthes bei Reflexions-Urtheilen bestehet darin, daß erstlich die Einbildungskraft das Mannigfaltige der Anschauungen zusammenfasset, und zweitens der Verstand dasselbe zu einer Vorstellung vereinigt. 6) Durch dieses freie Spiel der Erkenntnißkräfte in ästhetischen Urtheilen wird keine Erkenntniß bewirkt, aber die Erkenntnißkräfte werden doch übereinstimmend auf eine ihnen angemessene Art beschäftigt. 7) Dieser Gemüthszustand wird bei jedem Menschen, der ästhetisch urtheilt, vorausgesetzt. 8) Daher beruhet das ästhetische Urtheil auf einem Gemüthszustande, welcher einer allgemeineren Mittheilung fähig ist, oder welcher als die Bedingung des Urtheils bei jedem Menschen angesehen werden kann, und ist in so fern subjectiv allgemein gültig. 9) Endlich ist daraus offenbar,

wie diese Harmonie der Einbildungskraft und des Verstandes in ihrer freien Wirksamkeit ein Gefühl der Lust bei jedem bewirken, der ein Urtheil über Schönheit fället; so wie im Gegentheile die Empfindung der Disharmonie ein Gefühl der Unlust bewirket. Die ästhetische Beurtheilung des Gegenstandes gehet also vor dem Gefühle der Lust her, und ist der Grund desselben.

Diese subjective Allgemeingültigkeit der ästhetischen Urtheile, welche auf der allgemeinen Mittheilungsfähigkeit des Gemüthszustandes beruhet, wird von uns empfunden, aber nicht erkannt. Das Bewußtseyn der Übereinstimmung der Erkenntnißkräfte bei dem Reflexions-Urtheile setzt keinen Begriff voraus, und kann also nicht intellectuell seyn, wie bei Urtheilen der practischen Vernunft, sondern dieses Bewußtseyn ist ästhetisch durch Empfindung. Wir empfinden nähmlich, wenn wir die Schönheit eines Gegenstandes beurtheilen, daß unsere Einbildungskraft und unser Verstand leicht und angemessen beschäftigt werden und zusammenstimmen. Und dieses Gefühl unserer freien und leichten Thätigkeit ist für uns die Quelle des rein ästhetischen Wohlgefallens. Allgemein gültig halten wir es deßwegen, weil der Grund desselben, nähmlich der Gemüthszustand, oder die mögliche Zusammenstimmung der Einbildungskraft und des Verstandes bei allen Menschen vorausgesetzt werden darf. Daher können wir auch voraussetzen, daß in einem jeden ästhetischen Urtheile eben ein solches Wohlgefallen anzutreffen seyn müsse.

Kurze Wiederhohlung dieser Vergleichung.

1) Bei dem Angenehmen beruhet das Wohlgefallen auf keinen Begriffen, sondern lediglich auf dem Reitze der Sinne.	1) Bei dem Guten beruhet das Wohlgefallen entweder auf Begriffen der empirischen Vernunft, wie bei dem Nützlichen, oder es beruhet auf Begriffen der reinen prac-	1) Bei dem Schönen beruhet das Wohlgefallen auf keinen Begriffen, beziehet sich aber doch auf das Erkenntnißvermögen, und beruhet auf der Übereinstimmung

tischen Vernunft, wie bei dem schlechthin, absolut Guten.

der Einbildungskraft und des Verstandes in ihrer freien Thätigkeit.

2) Das Angenehme ist weder objectiv noch subjectiv allgemein gültig.

2) Das Gute ist objectiv und subjectiv allgemein gültig, weil es auf festen Begriffen beruhet.

2) Das Schöne ist zwar nicht objectiv allgemein gültig, weil es auf keinen Begriffen beruhet; aber doch ist es subjectiv allgemein gültig, weil es auf Bedingungen beruhet, die als allgemein vorhanden vorausgesetzt werden können.

III. Das Schöne bestehet in der Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, in so fern sie ohne Vorstellung eines Zweckes an ihm wahrgenommen wird. Oder kurz: Das Schöne ist das Zweckmäßige ohne Zweck.

Vorerinnerung. Hier müssen wir zuvörderst bestimmen, was wir einen Zweck, und was wir eine Zweckmäßigkeit nennen. Zweck überhaupt ist der Gegenstand eines Begriffes, so fern dieser Begriff als die Ursache von dem Gegenstande angesehen wird. Unter Ursache muß man sich den realen Grund der Möglichkeit des Gegenstandes denken. Man kann also die Erklärung des Zweckes auch so fassen: Zweck ist der Gegenstand eines Begriffes, so fern dieser Begriff als der reale Grund der Möglichkeit des Gegenstandes angesehen wird. Die Causalität eines Begriffes, bezogen auf seinen Gegenstand, ist die Zweckmäßigkeit, (die forma finalis.) Wo also nicht bloß die Erkenntniß von einem Gegenstande durch den Begriff als möglich gedacht wird, sondern wo der Gegenstand selbst, d. i. wo die Form und Existenz dieses Ge-

genstandes als eine Wirkung nur durch einen vorläufigen Begriff von dieser Wirkung als möglich gedacht wird, da denkt man sich einen Zweck. Z. B. Ich mache mir den Begriff von einer bequemen Wohnung für mich und die Meinigen, und errichte ein diesem Begriffe correspondirendes Gebäude. Alsdann ist mein Begriff die Ursache, oder der Realgrund von der Möglichkeit und Wirklichkeit dieses Gegenstandes. Denn in meinem Begriffe liegt die Ursache der Form und Existenz des Gebäudes. Wäre mein Begriff anders gewesen, so wären Form und Existenz des Gegenstandes auch anders ausgefallen. Das Gebäude, als die Wirkung meines Begriffes, ist der Zweck, und die Causalität meines Begriffes, bezogen auf das Gebäude, ist die Zweckmäßigkeit.

Ich habe schon im Vorigen bemerklich gemacht: Wenn die reflectirende Urtheilskraft sich eine Zweckmäßigkeit vorstellt, und nach dieser ihrer subjectiven Maxime in ihren Urtheilen verfährt, so geschieht dieses entweder ästhetisch oder logisch; daher sie entweder eine ästhetische oder teleologische Urtheilskraft genannt wird. Sie verfährt ästhetisch, wenn sie an den Gegenständen unmittelbar eine Zweckmäßigkeit wahrnimmt, ohne sich irgend einen bestimmten materiellen Zweck vorzustellen. Sie verfährt hingegen logisch, wenn sie sich einen bestimmten materiellen Zweck vorstellet, mit welchem sie die Beschaffenheit des Gegenstandes als übereinstimmend beurtheilt. Ich gab diesen Unterschied im Vorigen nur allgemein an. Jetzt ist der Ort, ihn umständlicher zu entwickeln und aufzuklären.

Dasjenige, was an der Vorstellung eines Gegenstandes bloß subjectiv ist, d. i. dasjenige, was sich bloß auf das vorstellende Subject, keinesweges aber auf das vorgestellte Object, als etwas außer uns, beziehet, und also nichts zur Bestimmung eines Gegenstandes, zu einem Erkenntnisse von ihm, beiträgt, das ist die ästhetische Beschaffenheit des Gegenstandes. Dasjenige aber, was in der Vorstellung zur objectiven Bestimmung des Gegenstandes, d. i. was zum Erkenntnisse von ihm dient, das ist die logische Gültigkeit der Vorstellung. Nun ist dasjenige bloß Subjective an einer Vorstellung, welches nimmermehr ein Erkenntnißstück des

Gegenstandes werden kann, das mit ihr verbundene Gefühl der Lust und Unlust. Denn dadurch erkenne ich schlechterdings nichts an dem Gegenstande der Vorstellung, obgleich dieß Gefühl die Wirkung eines Erkenntnisses seyn kann. Das Gefühl ist bloß das Bewußtseyn meines eigenen inneren subjectiven Zustandes, keinesweges aber eines Objectes, das ich von mir unterscheide. Die Zweckmäßigkeit eines Dinges, so fern sie in der Wahrnehmung vorgestellet wird, ist ebenfalls keine Beschaffenheit des Objectes selbst. Denn eine solche kann nicht wahrgenommen werden, ob sie gleich aus einem Erkenntnisse der Dinge gefolgert werden kann. Wir tragen die Zweckmäßigkeit erst in die Dinge hinein.

Die Zweckmäßigkeit also, die vor dem Erkenntnisse eines Gegenstandes vorhergehet, ja, welche sogar mit der Vorstellung unmittelbar verbunden wird, ohne die Vorstellung des Gegenstandes zu einem Erkenntnisse brauchen zu wollen, diese Zweckmäßigkeit, sage ich, ist ein Subjectives an der Vorstellung, was gar kein Erkenntnißstück werden kann. Der Gegenstand wird in diesem Falle nur darum zweckmäßig genannt, weil seine Vorstellung unmittelbar mit dem Gefühle der Lust verbunden ist. Und diese Vorstellung selbst ist eine ästhetische Vorstellung der Zweckmäßigkeit. Es fragt sich nur, ob es überhaupt eine solche Vorstellung der Zweckmäßigkeit gebe.

An einem Gegenstande der Anschauung habe ich zweierlei zu unterscheiden. Seine Materie und seine Form. Die Materie ist dasjenige Reale, welches die Empfindung durch seinen Eindruck auf die Organe der Sinnlichkeit verursachet. Die Form aber die Art und Weise, wie dieses Mannigfaltige zur Einheit zusammengeordnet erscheint. Wenn nun mit der bloßen Auffassung der Form eines Gegenstandes der Anschauung, ohne daß ich sie auf irgend einen Begriff zu einer bestimmten Erkenntniß, was sie seyn soll, beziehe, eine Lust verbunden ist, so wird die Vorstellung dadurch nicht auf das Object, sondern lediglich auf das Subject bezogen. Z. B. ich erblicke irgend eine Wolkengestalt am westlichen Horizonte mit Lust. Ich sondere bei dieser Auffassung ein Mahl alles Materielle ab, welches durch seinen Eindruck

auf die Organe der Sinnlichkeit Empfindung verursacht, und betrachte bloß die Form, das ist, die Art und Weise, wie dieses Mannigfaltige zusammen geordnet erscheinet. Dabei habe ich aber gar keinen Begriff, auf welchen ich diese Anschauung beziehe, um als zu einem Erkenntnisse zu bestimmen, was sie ist oder was sie seyn soll. Ist nun die Auffassung der Form dieses Gegenstandes unmittelbar mit dem Gefühle der Lust verbunden, so wird die Vorstellung nicht auf das Object, sondern lediglich auf das Subject bezogen. Die Lust kann in diesem Falle nichts anders ausdrücken, als die Angemessenheit des Objectes zu den Erkenntnißkräften, welche in der reflectirenden Urtheilskraft im Spiele sind, und in so fern sie darin sind. Diese Lust drückt also alsdann bloß eine subjective Zweckmäßigkeit des Objectes aus, denn jene Auffassung der Formen in der Einbildungskraft kann niemahls geschehen, ohne daß die reflectirende Urtheilskraft, auch unabsichtlich, sie wenigstens mit ihrem Vermögen, Anschauungen unter Begriffe zu bringen, vergliche. Nun ist die Einbildungskraft das Vermögen der Anschauungen; der Verstand aber das Vermögen der Begriffe. Wenn daher in jener Vergleichung die Einbildungskraft zum Verstande durch eine gegebene Vorstellung unabsichtlich in Einstimmung gesetzt, und dadurch ein Gefühl der Lust erweckt wird, so muß der Gegenstand alsdann für zweckmäßig für die reflectirende Urtheilskraft angesehen werden. Ein solches Urtheil ist ein ästhetisches Urtheil über die Zweckmäßigkeit des Objectes; und dieses gründet sich ganz und gar auf keinem vorhandenen Begriffe, was der Gegenstand ist, oder seyn soll, und verschafft auch weiter ganz und gar keinen Begriff von dem Gegenstande. Der Gegenstand heißt alsdann schön. Und das Vermögen, durch eine solche Lust zu urtheilen, heißt der Geschmack. Denn da der Grund der Lust bloß in der Form des Gegenstandes für die Reflexion überhaupt gesetzt wird, mithin in keiner Empfindung des Gegenstandes, als des Materiellen der Vorstellung, und auch ohne Beziehung auf einen Begriff, der irgend eine Absicht enthielte, so ist es allein die Gesetzmäßigkeit im empirischen Gebrauche der Urtheilskraft überhaupt, oder mit andern Worten, es ist

die Einheit der Einbildungskraft mit dem Verstande in dem urtheilenden Subjecte, mit welcher die Vorstellung des Objectes in der Reflexion zusammen stimmt. Da nun diese Zusammenstimmung des Gegenstandes mit den Vermögen des Subjectes zufällig ist, so bewirkt sie die unmittelbare Vorstellung einer Zweckmäßigkeit desselben in Ansehung der Erkenntnißvermögen des Subjectes.

Von dieser ästhetischen Vorstellung der Zweckmäßigkeit ist nun die logische Vorstellung derselben merklich verschieden. Denn hier beziehet die Reflexion die Form des Objectes nicht auf die Erkenntnißvermögen des Subjectes in der Auffassung derselben, sondern auf eine bestimmte Erkenntniß des Gegenstandes unter einem gegebenen Begriffe. Wenn der Begriff von einem Gegenstande gegeben ist, so bestehet das Geschäft der Urtheilskraft in dem Gebrauche dieses Begriffes zur Erkenntniß in der Darstellung, d. i. das Geschäft der Urtheilskraft bestehet darin, dem Begriffe eine correspondirende Anschauung zur Seite zu stellen, es sey, daß dieses durch eigene Einbildungskraft geschehe, wie in der Kunst, wenn wir einen vorhergefaßten Begriff von einem Gegenstande, der für uns Zweck ist, realisiren, z. B. ein Grabmahl, ein Lustschloß, eine Ehrenpforte, ein Landschaftsgemählde, ein Trauerspiel u. s. w. Oder auch durch die Natur, in der Technik derselben, wie z. B. bei organisirten Körpern, wenn wir der Natur unsern Begriff von Zweck zur Beurtheilung ihres Productes unterlegen. In diesem Falle aber wird nicht bloß Zweckmäßigkeit der Natur in der Form des Dinges, sondern es wird dieses ihr Product als Naturzweck vorgestellet. — Ob zwar unser Begriff von einer subjectiven Zweckmäßigkeit der Natur in ihren Formen, nach empirischen Gesetzen, gar kein Begriff von dem Gegenstande ist, sondern nur ein Princip, eine Maxime der Urtheilskraft, um sich in der übergroßen Mannigfaltigkeit der Natur Begriffe von derselben zu verschaffen, und sich in ihr orientiren zu können, so legen wir ihr doch hierdurch gleichsam eine Rücksicht auf unser Erkenntnißvermögen bei, und zwar nach der Analogie eines Zwecks. Wir können daher die Naturschönheit als Darstellung des Begriffes einer formalen, bloß subjectiven

Zweckmäßigkeit betrachten. Hingegen die Naturzwecke können wir als Darstellung des Begriffes einer realen objectiven Zweckmäßigkeit ansehen. Die erste beurtheilen wir durch Geschmack, ästhetisch, vermittelst des Gefühls der Lust, die andere aber durch Verstand und Vernunft, oder logisch nach Begriffen. Hierauf gründet sich nun die Eintheilung der Urtheilskraft in die ästhetische und teleologische. Die erste ist das Vermögen, die formale Zweckmäßigkeit, sonst auch die subjective genannt, durch das Gefühl der Lust oder Unlust zu beurtheilen. Die zweite aber ist das Vermögen, die reale objective Zweckmäßigkeit der Natur durch Verstand und Vernunft nach Begriffen zu beurtheilen.

Nach dieser vorläufigen Erörterung können wir nun den Beweis des Satzes führen, daß das Schöne in der formalen subjectiven Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes bestehe, ohne daß wir uns einen bestimmten materiellen Zweck dabei vorstellen. Daß die Zweckmäßigkeit meistens mit der Vorstellung eines Zweckes selbst verbunden ist, das ist wohl eine bekannte Sache. Daß aber bei den reinen ästhetischen Urtheilen über Schönheit eine Zweckmäßigkeit des Gegenstandes ohne bestimmten Zweck vorgestellt werde, das ist bisher weniger eingestanden worden, und dieß muß nunmehr gezeigt werden.

Beweis. Wenn wir ein Urtheil über die Schönheit eines Gegenstandes fällen, und wir sollten dabei die Vorstellung eines materiellen Zweckes haben, so müßte derselbe entweder ein subjectiver, oder objectiver Zweck seyn. Ein subjectiver Zweck ist, wenn der Gegenstand um des Angenehmen willen, was er uns verschafft, uns interessant wird, so wie bei dem Sinnengeschmacke. Ein wohlriechendes Kraut, eine Bewegung, welche unsere Nerven sanft erschüttert, und andere ähnlich angenehme Dinge haben ihren subjectiven Zweck für uns, und darum machen sie uns Vergnügen. Daß aber dieß bei dem rein ästhetischen Urtheile nicht Statt finde, ist schon vorhin gezeigt worden, wo die Rede davon war, daß das Object des reinen Geschmackes uns gleichgültig und ganz ohne Interesse seyn kann. Wir haben z. B. bei der Betrachtung einer schönen Flur, oder bei

der Anhörung einer schönen Musik die Vorstellung eines subjectiven Zweckes nicht nöthig, um sie für schön zu halten. Es ist vielmehr ein freies unbefangenes Wohlgefallen, das durch keine vorhergehende Vorstellung von einer gewissen Absicht, wozu das Ding zu unserm Nutzen und Vergnügen zu gebrauchen wäre, bestimmet wird.

Ein objectiver Zweck ist die Vorstellung von der absoluten Vollkommenheit eines Gegenstandes, welche auf einem Begriffe beruhen muß. Da aber die ästhetischen Urtheile überhaupt keine Begriffe voraussetzen, so können sie auch auf keinen objectiven Zweck bezogen werden. Ich kann z. B. den Begriff der practischen Vernunft angeben, warum ich eine Handlung für gut halte, aber die Anschauung eines schönen Gegenstandes gibt mir keinen bestimmten Begriff, warum ich ihn für schön halten soll.

Da nun bei keinem rein ästhetischen Urtheile ein materieller Zweck gedacht wird, in Beziehung auf welchen dieses Urtheil gefället würde, so scheint es zwar, als hätten diese Urtheile überhaupt nichts mit Zweckmäßigkeit zu thun. Allein es läßt sich ohne Mühe darthun, daß wir uns bei denselben nothwendig eine Zweckmäßigkeit vorstellen müssen, ob wir gleich an keinen bestimmten Zweck denken. Denn wir empfinden eine Lust bei der Vorstellung schöner Gegenstände, und diese kann nicht anders entstehen, als wenn wir bei unsern Vorstellungen eine gewisse zweckmäßige Übereinstimmung wahrnehmen. — So weit wir diesem Geschäfte der ästhetischen Urtheilskraft nachspüren können, beruhet es auf folgenden Puncten: 1) Wir beurtheilen in der Erfahrung gewisse Gegenstände als schön oder häßlich. 2) Diese Gegenstände geben Veranlassung, daß bei ihrer Betrachtung unsere Einbildungskraft, als Vermögen der Anschauungen, und unser Verstand, als Vermögen der Begriffe, in eine freie Beschäftigung gesetzt werden, wobei sie entweder zweckmäßig zusammenstimmen oder nicht. 3) Durch eine sonderbare Subreption legen wir das, was wir in unserm Gemüthe empfinden, dem Gegenstande selbst bei, und halten die Schönheit für eine eigenthümliche Beschaffenheit desselben. Wenn wir z. B. eine Rose betrachten und sie für schön er=

klären, so wird durch den Stoff, welchen diese Anschauung zu unserer Vorstellung liefert, eine gewisse freie Zusammenstimmung der Erkenntnißkräfte, nähmlich der Einbildungskraft und des Verstandes, bewirkt; und weil diese Übereinstimmung zweckmäßig ist, so empfinden wir Wohlgefallen an dem Gegenstande und nennen ihn schön. Dieses Urtheil und die Lust beruhen ganz auf der zweckmäßigen Zusammenstimmung der Erkenntnißkräfte. 4) Also ist die Schönheit des Gegenstandes nichts anders, als die Empfindung der Zweckmäßigkeit ohne Zweck, die in unsern Gemüthskräften durch Betrachtung der Gegenstände veranlasset wurde. Sie wird daher formale Zweckmäßigkeit, oder auch die subjective genannt, um sie von den andern Arten derselben, wo ein materieller Zweck vorhanden ist, die daher die objective heißt, zu unterscheiden.

Aus dieser kurzen Deduction sehen wir, daß die Geschmacksurtheile auf einem subjectiven Princip a priori, nähmlich dem der formalen Zweckmäßigkeit beruhen, weil sich bei allen Menschen die Bedingungen finden, unter welchen die Erkenntnißkräfte harmonisch zusammenstimmen können.

Vergleichung des Wohlgefallens in rein ästhetischen Urtheilen mit dem sinnlich Angenehmen und Guten.

1) Das sinnlich Angenehme ist immer mit einem subjectiven Zwecke oder einem Reitze verbunden, woraus das Vergnügen entstehet. Diese Reitze sind von mancherlei Art; so wie z. B. die Farben bei sichtbaren Gegenständen, oder das Sanfte, das Schmelzende, und der Wechsel desselben mit dem Rauschenden in der Musik, oder die Reitze für die übrigen gröbern Sinne. Aber darin kommen sie alle überein, daß sie eine vergnügende Erschütterung der Nerven bewirken. Wegen dieses Gefühles der Lust sehen wir diese Gegenstände als zweckmäßig für unsern Sinnengeschmack an, und haben also den Reitz stets als Zweck vor Augen, um dessen willen wir sie auf unser Subject beziehen. — Aber

das Geschmacksurtheil, wenn es rein ist, darf von keinem sinnlichen Reitze abhangen, und so bald wir einen Zweck von dieser Art vor Augen haben, um dessen willen uns ein Gegenstand behagt, so ist er nicht mehr allein schön, sondern auch angenehm. Die Complazenz daran ist alsdann nicht mehr ein bloßes Gefallen, sondern auch ein Vergnügen. Z. B. ein Gebäude, das um seines bunten Anstriches willen, ein Gemählde, das uns um seiner starken blendenden Farben willen behagt, oder ein Garten, der uns wegen seiner lieblichen Gerüche, schattigen Gänge, kühlenden Springwasser, schmackhaften Früchte u. s. w. Vergnügen macht, weil diese Dinge uns Erquickung, Kühlung u. s. w. verschaffen. Alle diese Reitze können nicht Schönheiten heißen. Denn man würde sonst die Materie des Wohlgefallens für die Form desselben ausgeben.

Da aber diese Reitze in der Natur sehr häufig mit schönen Gegenständen verbunden sind, so haben sie außer andern Vortheilen doch auch den, daß sie ein Interesse erwecken, und die Aufmerksamkeit desto mehr auf diese Gegenstände ziehen. Zur ersten Cultur des Geschmackes, der noch ungebildet ist, mag es daher zuträglich seyn, auch in schönen Künsten Reitze zu gebrauchen, um das Gemüth desto leichter für die wahre Schönheit zu interessiren. Aber es wäre eine irrige Vorstellung, wenn man glaubte, daß die echte Schönheit selbst durch diese Reitze erhöhet werden könnte. Denn an der Reinheit des ästhetischen Geschmacksurtheils geht jederzeit so viel verloren, als an sinnlichem Wohlgefallen gewonnen wird.

Das Wohlgefallen, welches bloß an der Form der Gegenstände entstehet, ist immer rein, z. B. an der Zeichnung in Gegenständen des Auges, im Baue der Thiere und Pflanzen, in der Gestalt der Gebäude, in der übereinstimmenden Mannigfaltigkeit bei einzelnen Naturschönheiten, in der Composition der Musik u. s. w. Hier ist kein Zweck sichtbar, sondern nur Zweckmäßigkeit in der freien Thätigkeit der reflectirenden Urtheilskraft.

Aber auch einfache Farben und Töne gefallen für die ästhetische Urtheilskraft, und werden mit Recht schön ge-

nannt. Da könnte es nun scheinen, als ob das Wohlgefallen hier nicht von der Form des Gegenstandes, sondern von dem Reitze in der Empfindung hergeleitet werden müßte. Allein auch hier gilt der Satz, daß Alles, was in der sinnlichen Empfindung vergnügt, nicht allgemein gefallen, und also nicht für schön gehalten werden kann. Nur in so fern, als die einfachen Töne und Farben wegen ihrer Reinheit, und weil sie nicht mit andern vermischt sind, ein Wohlgefallen verursachen, nur in so fern, sage ich, können wir ihnen Schönheit für Jedermann beilegen. Das Übrige, was der Reiz an denselben bewirket, behagt nur denen, welche Receptivität für diesen Reiz haben.

Alle Form der Gegenstände der Sinne, (der äußern so wohl, als auch mittelbar der innern,) ist entweder Gestalt oder Spiel. Im letzten Falle ist es entweder Spiel der Gestalten im Raume, wie Mimik und Tanz, oder Spiel der Empfindungen in der Zeit, wie in der Musik. Der Reiz der Farben, oder angenehmer Töne des Instruments, kann hinzu kommen. Aber die Zeichnung in den Gestalten, und die Composition im Spiele machen den eigentlichen Gegenstand des reinen Geschmacksurtheils aus. Daß die Reinheit der Farben so wohl, als der Töne, oder auch die Mannigfaltigkeit derselben, und ihre Abstechung zur Schönheit beizutragen scheinen, das will nicht so viel sagen, daß sie darum, weil sie für sich angenehm sind, gleichsam einen gleichartigen Zusatz zu dem Wohlgefallen von der Form abgeben; sondern weil sie die Form nur genauer, bestimmter und vollständiger anschaulich machen, und über dieß durch ihren Reiz die Aufmerksamkeit auf den Gegenstand selbst erwecken und erheben.

Selbst das, was man Zierrathen nennt, d. i. dasjenige, was nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandstück innerlich, sondern nur äußerlich als Zuthat gehört, und das Wohlgefallen des Geschmackes vergrößert, thut dieses doch auch nur durch seine Form; z. B. Gewänder an Statüen, oder Säulengänge um Prachtgebäude. Besteht aber der Zierrath nicht selbst in der schönen Form, ist er bloß angebracht, wie der goldne Rahmen, um durch seinen Reiz das Gemählde dem Beifalle zu empfehlen, so

heißt er alsdann Schmuck und thut der echten Schönheit Abbruch.

Eben so wenig ein reines Geschmacksurtheil Reiz in der Empfindung, als Materie zum Bestimmungsgrunde hat, eben so wenig hänget es auch von der so genannten Rührung ab. Rührung ist eine Empfindung, da Annehmlichkeit nur vermittelst augenblicklicher Hemmung, und darauf erfolgender stärkerer Ergießung der Lebenskraft gewirkt wird. Diese Rührung ist daher ganz etwas anders, als die Schönheit, und gehört ganz und gar nicht zur Reflexion.

2) Wir wenden uns zweitens zur objectiven Zweckmäßigkeit. Wenn wir objective Zweckmäßigkeit an einem Dinge beurtheilen wollen, so muß stets der Begriff von einem Zwecke vorausgehen, wozu das Ding dienen soll. Dieses findet so wohl bei äußerer Zweckmäßigkeit, oder dem Nützlichen, als auch bei der innern, oder der Vollkommenheit eines Dinges Statt. Daß Schönheit davon ganz verschieden sey, weil man gar keinen Begriff von einem Zwecke nöthig hat, um z. B. einen Hügel schön zu finden, ist oben schon gezeigt worden. Dennoch suchten so manche Philosophen eine Ähnlichkeit zwischen Schönheit und Vollkommenheit, und glaubten, daß die erste eine undeutliche, verworrene Vorstellung der Vollkommenheit sey. Um aber die Unrichtigkeit dieses Gedanken einzusehen, dürfen wir nur bedenken, daß alle Begriffe, sie mögen verworren, oder deutlich gedacht werden, vor den Verstand, oder das Vermögen der Erkenntniß aus Begriffen, gehören; daß hingegen das ästhetische Urtheil ganz und gar keine Begriffe voraussetzt, sondern nur aus dem Gefühle der Zweckmäßigkeit in der Einstimmung der Einbildungskraft und des Verstandes entstehet. Denn sonst wäre zwischen Schön und Gut kein specifischer Unterschied, und wir müßten das Geschmacksurtheil für ein verworrenes Erkenntnißurtheil halten. Nun ist aber jedes verworrene Erkenntnißurtheil so beschaffen, daß es irgend einmahl deutlich gemacht werden kann, wie z. B. die Urtheile der Unwissenden über den Lauf der Gestirne, die Entstehung der Sonnen- und Mondfinsternisse, die Entstehung so mancher Begebenheiten, Krankheiten u. s. w.

Wenn auch gleich diese Verdeutlichung bei manchen Subjecten große und unüberwindliche Schwierigkeiten hat, so bleibt sie doch immer objectiv wenigstens möglich; und in dieser Beziehung betrachten wir die Verstandesurtheile. Allein die Urtheile des Geschmacks lassen sich nun und nimmermehr auf Begriffe zurückbringen. Zwei Menschen von etwas gleich gebildetem Geschmacke werden die Schönheit auf einerlei Art beurtheilen, wenn auch ihre Verstandeseinsichten sehr verschieden sind.

So wie man aber mit den Gegenständen des reinen Geschmackes Reitze für die Sinnlichkeit verbinden kann, wodurch sie aber an ihrer Reinheit verlieren, eben so kann man bei der Beurtheilung der Schönheit eines Gegenstandes nebenher auch auf gewisse Zwecke Rücksicht nehmen. Alsdann ist aber die Schönheit keine freie, sondern eine anhängende Schönheit, und das Geschmacksurtheil wird unrein. Es gibt nähmlich zweierlei Arten von Schönheit.' 1) Freie Schönheit, (pulchritudo vaga,) und 2) eine anhängende Schönheit, (pulchritudo adhaerens.) Die freie Schönheit setzt keinen Begriff von demjenigen voraus, was der Gegenstand seyn soll. Die anhängende Schönheit aber setzt einen solchen Begriff, und die Vollkommenheit des Gegenstandes nach diesem Begriffe voraus. Die freie Schönheit ist eine für sich bestehende Schönheit dieses oder jenes Dinges. Die andere aber ist eine bedingte Schönheit, die einem Begriffe anhänget.

Blumen sind freie Naturschönheiten. Was eine Blume für ein Ding seyn soll, weiß außer dem Botaniker schwerlich sonst Jemand. Und selbst der Botaniker, der das Befruchtungs-Organ der Pflanze erkennt, nimmt doch auf diesen Naturzweck ganz und gar keine Rücksicht, so bald er über die Blume mit Geschmack urtheilt. Es wird also keine Vollkommenheit von irgend einer Art, keine innere Zweckmäßigkeit, auf welche sich etwa die Zusammensetzung des Mannigfaltigen bezöge, diesem Urtheile zum Grunde gelegt. Viele Vögel, der Papagei, der Colibri, der Paradiesvogel, eine Menge Schalthiere des Meeres sind freie für sich bestehende Naturschönheiten, die gar keinem nach Begriffen in

Ansehung seines Zwecks bestimmten Gegenstande zukommen, sondern frei und für sich gefallen. So bedeuten die Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten nichts; sie stellen nichts vor, kein Object unter einem bestimmten Begriffe, und sind ganz freie Schönheiten. Man kann auch das, was man in der Musik Phantasieen ohne Thema nennt, ja, die ganze Musik ohne Text zu dieser Art zählen.

In der Beurtheilung einer freien Schönheit der bloßen Form nach ist das Geschmacksurtheil rein. Es ist kein Begriff von irgend einem Zwecke vorausgesetzt, wozu das Mannigfaltige in dem gegebenen Objecte dienen, und was dieses also vorstellen solle. Denn dadurch würde die Freiheit der Einbildungskraft nur eingeschränkt werden, die in der Beobachtung des Gegenstandes gleichsam spielt.

Allein die Schönheit eines Menschen, und unter dieser Art die Schönheit eines Mannes, Weibes oder Kindes, die Schönheit eines Pferdes, eines Gebäudes, (als Kirche, Pallast, Arsenal oder Gartenhaus,) diese Schönheit setzt den Begriff vom Zwecke voraus, welcher bestimmet, was das Ding seyn soll, mithin also einen Begriff seiner Vollkommenheit, und ist also bloß anhängende Schönheit. Das Urtheil hierüber ist kein rein ästhetisches, sondern ein mit logischen Ingredienzen vermischtes Urtheil. Wer bei einem Pallaste bloß auf die Schönheit Rücksicht nimmt, wird ihn öfters ganz anders beurtheilen, als derjenige, welcher zugleich seinen Zweck vor Augen hat, und die Lage desselben, seine Bauart, die Festigkeit seiner Wände u. s. w. in Anschlag bringet. Der Letzte beurtheilt nicht bloß die Schönheit, sondern auch die Nützlichkeit desselben.

Nun kann zwar das Wohlgefallen aus Begriffen des Nützlichen und Guten mit dem ästhetischen Wohlgefallen ohne Begriffe nicht selten verbunden werden, und es ist nicht zu läugnen, daß da, wo dieß angehet, der Geschmack mehr fixirt wird. Denn er wird dadurch gewissen Regeln unterworfen, die aber doch bei Lichte besehen, nicht so wohl Regeln des Geschmacks, als vielmehr Regeln der Vernunft heissen können. Es ist hier eine bloße Vereinbarung des

Geschmackes mit der Vernunft, d. i. eine Vermählung des Schönen mit dem Guten vorhanden. Eigentlich aber gewinnt weder die Schönheit durch die Vollkommenheit, noch die Vollkommenheit durch die Schönheit; sondern es gewinnt nur das gesammte Vermögen der Vorstellungskraft, wenn beide Gemüthszustände, der logische und ästhetische, zusammenstimmen, welche bei Beurtheilung der Schönheit und der Vollkommenheit vorhanden sind.

Auch sind solche intellectuelle Geschmacksregeln deßwegen noch nicht allgemein gültig, ob sie gleich auf Begriffen von Zwecken beruhen. Denn sie können natürlicher Weise nur da gelten, wo man eben dieselben Zwecke bei der Einrichtung eines Dinges für nothwendig hält. Daher kommt der verschiedene Geschmack in manchen Ländern in Ansehung der Gebäude, der Kleidungen und anderer Producte der Kunst. Denn jedes Land und Volk kann bei einem und eben demselben Gegenstande sich sehr verschiedene Zwecke als nothwendig vorstellen.

Ein mit einem Begriffe von Zweck verbundenes Geschmacksurtheil kann also nicht rein seyn. In Ansehung eines Gegenstandes von bestimmtem innern Zwecke würde ein Geschmacksurtheil nur alsdann rein seyn, wenn der Urtheilende entweder von diesem Zwecke ganz und gar keinen Begriff hätte, oder doch in seinem Urtheile ganz und gar davon abstrahirte. Aber obgleich dieser alsdann ein richtiges Geschmacksurtheil fällete, indem er den Gegenstand als freie Schönheit beurtheilte, so würde er doch vielleicht von einem Andern, der auf den Zweck des Gegenstandes sähe, und also die Schönheit an ihm nur als anhängende Beschaffenheit betrachtete, getadelt und eines falschen Geschmackes beschuldigt werden. Gleichwohl könnten Beide in ihrer Art ganz richtig urtheilen. Der Eine urtheilte nähmlich nach dem, was er vor den Sinnen, der Andere nach dem, was er in Gedanken hat. Durch diese Unterscheidung kann man manchen Zwist der Geschmacksrichter über Schönheit beilegen, indem man ihnen zeigt, daß der eine sich an die freie, der andere aber an die anhängende Schönheit gewendet habe. Der Erste hat ein reines, der Zweite aber ein angewandtes Geschmacksurtheil gefällt

Vom Ideale der Schönheit.

Aus allem Bisherigen muß nun so viel erhellen, daß schlechterdings nicht durch Begriffe bestimmt werden könne, was schön sey. Es kann daher auch keine objective Geschmacksregel geben. Denn ein jedes Geschmacksurtheil ist ästhetisch, d. i. nicht der Begriff eines von mir unterschiedenen Objectes, sondern mein subjectives Gefühl bestimmet mich, das Geschmacksurtheil zu fällen, und etwas für schön zu erklären. Es ist daher eine ganz und gar fruchtlose Bemühung, ein Princip des Geschmackes zu suchen, welches das allgemeine Criterium des Schönen durch bestimmte Begriffe angäbe. Denn das, was hier gesucht wird, ist völlig unmöglich, und an sich selbst widersprechend. Wollte man sich etwa auf die allgemeine Mittheilbarkeit der Empfindung des Wohlgefallens oder Mißfallens, und zwar eine solche, die ohne Begriff Statt findet, berufen, wollte man die Einhelligkeit so viel als möglich aller Zeiten und Völker in Ansehung dieses Gefühls in der Vorstellung gewisser Gegenstände anführen, und dieß für ein Criterium ausgeben, so ist dieß nur ein empirisches Criterium, welches eine, wiewohl schwache Vermuthung gibt, daß ein so durch Beispiele bewährter Geschmack von einem tief verborgenen, allen Menschen gemeinschaftlichen Grunde in Beurtheilung der Formen, unter denen ihnen Gegenstände gegeben werden, abstamme.

Eben daher sieht man gewisse Producte des Geschmackes als exemplarisch an; d. i. ob es gleich keine objective Regel des Geschmacks geben kann, welche durch Begriffe bestimmte, was schön sey, so können doch wenigstens Muster vorhanden seyn, mit welchen wir schöne Gegenstände vergleichen. Dieß will nicht so viel sagen, als ob Geschmack erworben werden könne, indem er Andere nachahmt. Denn der Geschmack ist ein selbsteigenes Vermögen. Der Papagei kann nicht nur Wörter, sondern ganze Sätze und Urtheile durch Nachahmung aussprechen lernen. Deßwegen aber erwirbt er sich weder Verstand, noch Urtheilskraft. Derjenige aber, welcher ein Muster nachahmt, zeigt in so fern, als er es trifft, zwar eine

Geschicklichkeit. Aber Geschmack zeigt er nur in so fern, als er dieses Muster selbst als schön ästhetisch beurtheilen kann. Hieraus folgt aber, daß das höchste Muster, das Urbild des Geschmackes, eine bloße Idee sey, die ein Jeder in sich selbst hervorbringen muß. Nach diesem in sich selbst hervorgebrachten Muster beurtheilt ein Jeder Alles, was Object des Geschmackes ist, Alles, was Beispiel der Beurtheilung durch Geschmack ist, ja, er beurtheilt hiernach selbst den Geschmack von jedem Fremden. — Auf einer solchen Idee eines höchsten Musters beruhen die so genannten Ideale. Was es hiermit für eine Bewandtniß habe, das müssen wir bei dieser Gelegenheit untersuchen.

Idee bedeutet eigentlich einen Vernunftbegriff, oder sollte ihn bloß bedeuten. Denn der Sprachgebrauch, jede Art von Vorstellung eine Idee zu nennen, ist nicht viel werth. Idee ist also ein Vernunftbegriff, dem kein wirklicher Gegenstand in der Erfahrung entsprechend gegeben werden kann. So sind die Vernunftbegriffe von einer absoluten obersten Ursache, von einer absoluten Substanz, von einem absoluten Weltganzen Ideen, denen nirgends ein Gegenstand in der wirklichen Erfahrung entspricht. Ein Ideal aber würde dem zu Folge die Vorstellung eines einzelnen, als einer Idee adäquaten Wesens seyn. Daher kann jenes Urbild des Geschmackes, welches freilich auf der unbestimmten Idee der Vernunft von einem Maximum beruhet, aber doch nicht durch Begriffe, sondern nur in einzelner Darstellung kann vorgestellt werden, besser das Ideal des Schönen genannt werden. Wenn wir nun gleich nicht im Besitze eines solchen Ideals des Schönen seyn sollten, so streben wir doch, es in uns hervor zu bringen. Dieses Ideal des Schönen wird aber bloß ein Ideal der Einbildungskraft seyn, weil es nicht auf Begriffen, sondern auf der Darstellung beruhet. Denn die Einbildungskraft ist nichts anders, als das Vermögen der Darstellung. Es fragt sich nun, wie gelangen wir zu einem solchen Ideale der Schönheit? A priori, oder auf dem Wege der Erfahrung, mithin empirisch? Ingleichen, welche Gattung des Schönen ist eines Ideals fähig? Wir wollen die zweite Frage zuerst zu beantworten suchen.

Da ist nun zuvörderst zu bemerken: Nur für gewisse Gattungen von Schönheit entwirft sich die Einbildungskraft ein Ideal, welches ihr als die höchste Schönheit gilt; und bei Vergleichung wirklicher Dinge mit diesem Urbilde bemerkt sie, wie weit jene von diesem verschieden sind, oder in welchem Maße sie dasselbe erreichen. Nicht für alle Schönheiten können wir uns ein solches Ideal entwerfen. Vor allen Dingen ist jede freie Schönheit gänzlich davon ausgeschlossen, weil man diese in keiner Rücksicht nach einem Begriffe der Vernunft, oder nach einem bestimmten materiellen Zwecke beurtheilen kann. Daher kann sich Niemand ein Ideal von schönen Blumen, von einer schönen Landschaft, von einem schönen Hügel oder Walde machen. Wer da meint, er stelle sich ein Ideal einer schönen Blume vor, der versteht sich selbst nicht, und weiß nicht, was er will. Ein Ideal kann nur für eine Schönheit entworfen werden, welche durch einen Begriff von objectiver Zweckmäßigkeit fixirt ist. D. i. Wo ein Ideal der Schönheit Statt finden soll, da muß irgend eine Idee der Vernunft nach bestimmten Begriffen zum Grunde liegen, die a priori den materiellen Zweck bestimmet, eine Idee, worauf die innere Möglichkeit des Gegenstandes beruhet. Aber auch selbst bei manchen dieser Gegenstände, die wirklich nach Zwecken beurtheilt werden, ist kein Ideal möglich. Z. B. bei einem schönen Wohnhause, einem schönen Garten, einem schönen Kutschwagen u. s. w. ist kein eigentliches Ideal möglich. Und warum nicht? Vermuthlich, weil die Zwecke noch nicht durch ihren Begriff gehörig bestimmt und fixirt sind. Daher bleibt es immer möglich, daß viele Menschen sich sehr verschiedene Ideale von solchen Dingen machen, die alle schön sind; und bloß in Rücksicht auf Schönheit können wir keinem den Vorzug vor dem andern einräumen. Mit Einem Worte, die Zweckmäßigkeit ist hier beinahe so frei, als bei der ganz freien vagen Schönheit. Unter allen Gegenständen der anhängenden oder adhärirenden Schönheit in der ganzen weiten Welt ist ganz allein der Mensch eines Ideals der Schönheit fähig. Und warum? Der Mensch trägt ganz allein den Zweck seiner Existenz in sich selbst; er kann sich

durch Vernunft seine Zwecke selbst bestimmen, oder, wo er dieselben auch von der äußern Wahrnehmung hernehmen muß, da kann er diese doch mit den wesentlichen allgemeinen Zwecken zusammen halten, und die Zusammenstimmung mit jenen alsdann auch ästhetisch beurtheilen. Der Mensch ist also eben so eines Ideals der Schönheit fähig, als die Menschheit in seiner Person, als Intelligenz, des Ideals der absoluten Vollkommenheit in der ganzen Welt allein fähig ist. Also nur von einem schönen Menschen, der sich durch Vernunft seinen Zweck selbst bestimmet, können wir uns in der Einbildungskraft ein Ideal entwerfen, das alle mögliche Schönheit in dem richtigsten Ebenmaße in sich vereinigt. Damit vergleichen wir die wirklichen Menschen, wenn wir sie schön oder häßlich, wenn wir sie schöner, oder am schönsten nennen. Dieses muß dem bildenden Künstler vorschweben, wenn er schöne Menschengestalten darstellen will. Je mehr er dasselbe erreicht, desto ästhetisch vollkommener werden seine Producte.

Zum Entwurfe eines solchen Ideals werden zwei Stücke erfordert, 1) eine ästhetische Normal-Idee und 2) die Vernunft-Idee. Die Normal-Idee ist nichts anders, als eine einzelne Anschauung der Einbildungskraft, die das Richtmaß vorstellt, wornach der Mensch als ein Ding beurtheilt wird, das zu einer gewissen Thierart gehört. Zu dieser Normal-Idee von der Gestalt eines Thiers von besonderer Gattung kann die Einbildungskraft die Elemente zwar nur aus der Erfahrung nehmen. Aber die größte Zweckmäßigkeit in dem Baue und der Zusammensetzung dieser Gestalt, einer Gestalt, die zum allgemeinen Modell der ästhetischen Beurtheilung eines jeglichen Individuums dieser Art tauglich wäre, liegt dennoch nur in der Idee des Beurtheilenden. Dieß ist eine Gestalt, ein Bild, das gleichsam absichtlich der Technik der Natur zum Grunde gelegen hat, ein Bild, dem nur die Gattung im Ganzen, aber kein einzelnes besonderes Individuum entspricht und adäquat ist. Ob indessen gleich dieses Alles nur in der Idee des Beurtheilenden liegt, so kann sie doch, mit ihren Proportionen, als ästhetische Idee, in einem Musterbilde völlig in concreto dargestellet werden. Die

ästhetische Normal-Idee von einem schönen Menschen wäre also mit andern und vielleicht verständlichern Worten nichts anders, als die Vorstellung eines menschlichen Körpers, der nicht zu groß und nicht zu klein ist, sondern das mittlere Bild von allen den menschlichen Körpern ist, die der Einbildungskraft in der Erfahrung vorgekommen sind, und dessen Glieder alle in der richtigsten Proportion zusammen stimmen. Wie die Natur verfährt, um solcher Gestalt das Normal-Bild in der Einbildungskraft zu Stande zu bringen, das ist zwar wohl schwerlich genau und bestimmt anzugeben. Indessen können wir uns vielleicht die Procedur auf folgende Art vorstellen.

Die Einbildungskraft weiß auf eine uns ganz unbegreifliche Art die Zeichen für Begriffe gelegentlich, und selbst von langer Zeit her zurück zu rufen. So weiß sie ferner auch das Bild und die Gestalt eines Gegenstandes von einer unaussprechlichen Zahl von Gegenständen verschiedener Art, oder auch einer und eben derselben Art zu reproduciren. Ja noch mehr! Wenn das Gemüth es auf Vergleichungen anlegt, so reproducirt sie die Menge von Gegenständen allem Vermuthen nach wirklich mit, wenn gleich nicht hinreichend zum Bewußtseyn, läßt dabei ein Bild gleichsam auf das andere fallen, und weiß durch die Congruenz der mehrern von derselben Art ein Mittleres heraus zu bekommen, welches allen zum gemeinschaftlichen Maßstabe dienet. Z. B. Es hat Jemand tausend erwachsene Mannspersonen gesehen. Will er nun über die vergleichungsweise zu schätzende Normal-Größe urtheilen, so kann man annehmen, daß die Einbildungskraft eine große Anzahl Mannsbilder, vielleicht alle jene tausend, auf einander fallen lasse, und die Grenzlinie für die Normal-Idee da ziehe, wo die meisten Bilder zusammen fallen. Man kann sich diese Operation ungefähr nach der Analogie der optischen Darstellungen denken. Der Raum, wo die meisten sich vereinigen, und innerhalb dem Umrisse, wo der Platz mit der am stärksten aufgetragenen Farbe illuminirt ist, da wird die mittlere Größe kenntlich. Diese ist, so wohl der Höhe, als Breite nach, von den äußersten Grenzen der größten und kleinsten Staturen gleich weit entfernt. Dieß

würde denn nun die Statur für einen schönen Mann seyn. Man könnte eben dasselbe auch mathematisch herausbekommen, wenn man alle tausend Männer mäße, ihre Höhen unter sich, und Breiten und Dicken für sich zusammen addirte und die Summe durch tausend dividirte. Allein die Einbildungskraft verfährt nicht so mathematisch, sondern Alles ist nur eine dynamische Wirkung, die aus der vielfältigen Auffassung solcher Gestalten auf das Organ des innern Sinnes entspringet. Wenn nun auf ähnliche Art für diesen mittlern Mann der mittlere Kopf, für diesen die mittlere Nase u. s. w. gesucht wird, so ist diese Gestalt die Normal-Idee des schönen Mannes in demjenigen Lande, wo diese Vergleichung angestellet wird. Der Liliputaner muß daher wohl eine andere Normal-Idee der Schönheit der Gestalt haben, als der Brobdingocker. Diese Normal-Idee ist nicht von Proportionen, die von der Erfahrung hergenommen sind, gleichsam als bestimmten Regeln abgeleitet; sondern nach ihr werden allererst Regeln der Beurtheilung möglich. Sie ist das Bild für die ganze Gattung, welches zwischen allen einzelnen, auf mancherlei Weise verschiedenen Anschauungen der Individuen in der Mitte schwebt. Sie ist ein Bild, welches die Natur ihren Erzeugungen in derselben Species zwar untergelegt, aber in keinem einzelnen Individuo völlig erreicht zu haben scheinet. Die Normal-Idee ist noch keinesweges das Urbild der Schönheit selbst in dieser Gattung, sondern nur ihre Form, welche die unnachlaßliche Bedingung aller Schönheit ausmacht, mithin weiter noch nichts, als Richtigkeit in Darstellung der Gattung. Sie kann eben darum auch nichts specifisch Charakteristisches enthalten; denn sonst wäre sie nicht Normal-Idee für die Gattung. Ihre Darstellung gefällt auch nicht durch Schönheit, sondern bloß, weil sie keiner Bedingung widerspricht, unter welcher allein ein Ding dieser Gattung schön seyn kann. Die Darstellung ist bloß schulgerecht. — Hieraus läßt sich eine Erfahrung erklären, die nicht selten gemacht wird. Vollkommen regelmäßige Gesichter, so wie sie der Mahler wohl zum Modell zu sitzen bitten möchte, sind gemeiniglich unbedeutsam und nichtssagend. Warum? Ein solches Gesicht enthält nichts Charakteristisches.

Es drückt mehr die Idee der Gattung, als das Specifische der Person aus. Das Charakteristische von dieser Art, was übertrieben ist, d. i. was der Normal-Idee von Zweckmäßigkeit der Gattung selbst Abbruch thut, das ist eigentlich dasjenige, was man Caricatur nennt. Ferner lehrt gar oft die Erfahrung Folgendes: Jene ganz regelmäßigen Gesichter verrathen auch im Innern einen nur mittelmäßigen Menschen, der weder in Ansehung des Geistes, noch des Herzens sich besonders auszeichnet. Der Grund hiervon ist vermuthlich dieser. Wenn man annehmen darf, daß die Natur im Äußern auch die Proportion des Innern ausdrückt, so darf man bei einem solchen regelmäßigen Gesichte auch schließen, daß keine von den Gemüthsanlagen über diejenige Proportion hervorstechend sey, die erfordert wird, bloß, und weiter nichts, als einen fehlerfreien Menschen auszumachen. Man darf daher auch nicht das erwarten, was man Genie nennt. Denn bei dem Genie scheint die Natur von ihrem gewöhnlichen Verhältnisse der Gemüthskräfte zum Vortheile einer einzigen abzugehen. Dieß war nun das erste Stück, welches zum Ideal erfordert wird, nähmlich die Normal-Idee, ein Product der Einbildungskraft.

Von dieser Normal-Idee des Schönen ist nun noch das Ideal desselben unterschieden, welches endlich erst durch das zweite Stück, nähmlich die Vernunft-Idee, zu Stande gebracht wird. Und dieß geht nur an der menschlichen Gestalt an. Die Vernunft-Idee macht die Zwecke der Menschheit, so fern sie nicht sinnlich vorgestellt werden können, zum Princip der Beurtheilung einer Gestalt, durch welche, als ihre Wirkung in der Erscheinung, sich jene Zwecke offenbaren. Das heißt so viel: Zum Ideale eines schönen Menschen gehört, daß in seinem regelmäßigen Körper auch ein edler Geist wohne, daß in den Zügen des Gesichtes, und überhaupt in jeder körperlichen Äußerung sich Verstand und Güte des Herzens offenbaren. Diese Vereinigung des Körperlichen mit dem Geistigen in einem Bilde kann alsdann das Ideal der Schönheit heißen, vor welchem man ausrufen kann:

Welch Ideal aus Engelsphantasie
Hat der Natur als Muster vorgeschwebet,

Als sie die Hüll' um einen Geist gewebet,
Den sie herab vom dritten Himmel lieh?

O Götterwerk! Mit welcher Harmonie
Hier Geist in Leib und Leib in Geist vorschwebet!
An Allem, was hienieden Schönes lebet,
Vernahm mein Sinn so reinen Einklang nie.

Hierzu aber gehören reine Ideen der Vernunft und eine überaus große Macht der Einbildungskraft in demjenigen vereinigt, der ein solches Ideal nur beurtheilen, geschweige denn gar darstellen will. Das Wohlgefallen, welches wir an einem solchen Ideale der Schönheit finden, ist nicht bloß dem ästhetischen Urtheile zuzuschreiben, sondern auch der Vernunft, die ihre Forderungen auf sittliche Güte in einem Bilde gleichsam realisirt findet. Das reine ästhetische Wohlgefallen gehet nur so weit, als die Anschauung auf keine Zwecke bezogen wird.

Die letzte Bemerkung war nöthig, um dem Mißverstande vorzubeugen, als fänden sich Beispiele, wo das Gefühl der Schönheit durch Wahrnehmung eines bestimmten Zweckes bewirkt würde. Ich muß hier noch eines Einwurfes dieser Art erwähnen. Man führt häufig die regelmäßigen Gestalten z. E. eines Quadrats, Würfels, Kegels, einer Kugel u. s. w. an, und schließet, weil diese für schön gehalten werden, aber doch nach einem bestimmten Begriffe gedacht und construirt werden müssen, daß doch die Schönheit nicht überall in der Zweckmäßigkeit ohne Zweck bestehen könne. Aber das Wohlgefallen, welches aus der Regelmäßigkeit dieser Gegenstände entstehet, ist auch nicht ästhetisch; sondern es hat vielmehr seinen Grund in der Betrachtung des Nutzens, den man zu mancherlei Gebrauche weit mehr aus regelmäßigen, als aus unregelmäßigen Figuren ziehen kann. Bei allen Dingen, die zum Nutzen der Menschen dienen können, z. B. bei Gebäuden, kleinen Gärten u. s. w. ist Symmetrie eine nothwendige Bedingung, unter welcher sie mit Vortheil zu demjenigen Zwecke angewendet werden können, welchen man erreichen will. Diese Gegenstände sind nicht in so fern schön, als sie regelmäßig sind. Aber ohne die Regelmäßigkeit würden sie nicht nützlich seyn, und daher würde die Einbil-

dungskraft sie nicht füglich in eine Vorstellung zusammenfassen können, weßwegen auch die Schönheit, wenigstens zum Theil, mit verloren gehen würde. — So bald wir uns aber Dinge denken, die nicht so wohl zum Nutzen, als vielmehr zum ästhetischen Wohlgefallen bestimmt sind, z. B. große Lustgärten im Englischen Geschmacke, Mahlereien auf Tapeten u. s. w., so ist die Einbildungskraft von allem Zwange der Regeln frei, und verlangt ganz und gar keine Symmetrie zur Schönheit. Im Gegentheile werden diese Gegenstände nur desto mehr gefallen, je weiter sie sich vom Zwange der Regeln entfernen. In einer ländlichen Aussicht, wo Bäume von allerlei Art, Felder, Wiesen, Thäler, Hügel durch einander liegen, von Bächen und Strömen durchschnitten werden, wo die Gegenstände in ihren Formen und Farben auf das Mannigfaltigste abwechseln, findet sich keine Spur von abgezirkelter Regelmäßigkeit. Aber eben deßwegen gefällt diese Aussicht auch weit mehr, und weit länger, als ein künstlicher, nach Schnur und Winkelmaß angelegter Garten.

Alles, was ich bisher zur Erklärung der dritten Eigenschaft des Schönen beigebracht habe, läßt sich in folgendes Hauptresultat zusammenfassen. Zweckmäßigkeit ohne Zweck ist nichts anders, als der subjective Lustzustand, welcher unmittelbar mit der Auffassung der Form eines Objectes der Anschauung verbunden ist, ohne daß irgend ein Begriff vorhanden wäre, auf welchen der Gegenstand zu einer Erkenntniß von ihm bezogen würde. Der Grund dieser Lust ist nichts anders, als die Angemessenheit des Gegenstandes zu denjenigen Erkenntnißkräften, die bei der reflectirenden Urtheilskraft im Spiele sind. Diese Erkenntnißkräfte sind die Einbildungskraft, als Vermögen der Anschauungen, die das Mannigfaltige des der Sinnlichkeit gegebenen Stoffes sammelt und darstellet, und der Verstand, als Vermögen der Begriffe, die in eine freie ihnen angemessene Thätigkeit gesetzt werden. Dieß ist eine Zweckmäßigkeit, die unmittelbar ohne Vorstellung eines bestimmten, materiellen objectiven Zweckes empfunden wird, und daher formale Zweckmäßigkeit heißen kann. Das Vorhandenseyn dieser formalen Zweckmäßigkeit offenbaret sich in dem Daseyn der Lust. Der

Gegenstand, bei dessen Anschauung diese Lust, die ganz von allem Interesse so wohl der Sinne, als der Vernunft frei ist, gefühlt wird, heißet schön. Und so verstehet es sich hoffentlich, wenn ich sage: Die Schönheit ist die formale Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, so fern sie ohne Vorstellung eines Zweckes an ihm wahrgenommen wird. Das Schöne ist das Zweckmäßige ohne Zweck.

IV. Das Wohlgefallen am Schönen ist nothwendig.

Dieser Satz bedarf zuvörderst einiger nähern Bestimmungen, um nicht mißverstanden zu werden.

1) Ist hier gar nicht von einer apodictischen Nothwendigkeit die Rede, welche bloß aus Begriffen des Verstandes hergeleitet werden kann. Wenn wir etwa aus den Begriffen von Winkeln und Parallel-Linien den Beweis für die Richtigkeit mathematischer Lehrsätze führen, z. B. daß die drei Winkel eines Triangels zusammen 180 Grade halten; oder wenn ich aus dem allgemeinen Vernunft- und Sittengesetze: Wolle und handle so, daß du wollen kannst, alle vernünftigen Wesen sollen eben so wollen und handeln, den Satz herleite und erweise, du sollst nicht tödten, du sollst nicht lügen und betriegen, so erkennet Jedermann, der diese Sätze verstehet, daß sie apodictisch nothwendig sind, und schlechterdings angenommen werden müssen. Wenn ich aber eine Sache für schön halte, und von Andern ihre Beistimmung zu diesem Urtheile verlange, so kann ich mein Urtheil durch keine bestimmten Begriffe beweisen. Also fällt die Berufung auf eine solche apodictische Nothwendigkeit von selbst weg.

2) Zweitens kann der Grund auch nicht in der Erfahrung liegen, daß dasjenige, was mir gefällt, nothwendig gefallen müsse. Denn wenn ich auch noch so viele Blumen, Gebäude, Gemählde u. s. w. von einerlei Art zu Gesicht bekäme, und jedes Mahl Wohlgefallen an ihrer Betrachtung fände, so würde daraus doch nicht folgen, daß sie nothwendig gefallen müssen. Aus allen Erfahrungen von gewissen

Eigenschaften der Dinge kann ich nichts weiter folgern, als daß ich dieselben sehr oft an ihnen wahrgenommen habe; aber ganz und gar nicht, daß sie diese Eigenschaften immer und für Jedermann nothwendig an sich haben müssen. Es wäre also lächerlich, wenn Jemand verlangen wollte, daß Andere deßwegen an schönen Gegenständen Gefallen finden sollten, weil er selbst zehn oder zwanzig Beispiele anführen könnte, daß sie für ihn schön gewesen wären.

Also beruhet die Nothwendigkeit des Wohlgefallens am Schönen auf keinen objectiven, sondern auf einem subjectiven Princip, welches dem Wohlgefallen vorhergehen muß, und sich a priori bei allen Menschen findet. Dieses kann aber auf keine Begriffe zurück geführt werden, sondern bestehet nur in einem Gefühle. — Wir werden uns bei dieser Eigenschaft des Schönen kurz fassen können, weil der Beweis davon auf eben denselben Principien beruhet, als der von der Allgemeingültigkeit.

Beweis. Wir haben im Vorigen bereits bemerkt, daß die Bedingungen, unter welchen uns Gegenstände zweckmäßig erscheinen, ohne daß wir einen Zweck angeben können, keine andern sind, als eine gewisse leichte Beschäftigung der Einbildungskraft und des Verstandes, welche bei der Betrachtung der Gegenstände, die wir schön nennen, veranlasset wird. Aus dieser zweckmäßigen Zusammenstimmung entstehet ein Gefühl der Lust. Dieses Gefühl von der Belebung unserer Erkenntnißkräfte bestimmet allgemein für Jedermann, was schön sey, oder nicht. Denn jeder Mensch hat diese Erkenntnißkräfte; und wir können voraussetzen, daß sie unter gewissen Umständen bei jedem Menschen eben so zusammen stimmen, und sich in einem freien Spiele beschäftigen werden, wodurch ein Gefühl der Lust entstehet, wie bei uns. Wenn ich nun sage: Dieses oder jenes Ding ist schön, so folgere ich nach den subjectiven Principien, daß es auch nothwendig für Andere schön seyn werde, wofern mein Geschmacksurtheil richtig ist.

Diese allgemeine subjective Bedingung der ästhetischen Urtheile, wodurch wir die Wirkung aus dem freien Spiele der Erkenntnißkräfte verstehen, kann man auch den Gemeinsinn nennen. Dieser Gemeinsinn ist kein äußerer Sinn,

wie sich von selbst verstehet. Eben so wenig ist es auch der so genannte gemeine Menschenverstand, der bisweilen, wiewohl unrichtig, mit diesem Nahmen belegt wird. Denn der Verstand, gemein oder nicht gemein, kann allein nach Begriffen, keinesweges aber nach bloßen Gefühlen urtheilen. Der Gemeinsinn, wie wir ihn hier nehmen, ist vielmehr ein Gefühl von der nothwendigen Übereinstimmung der Einbildungskraft und des Verstandes bei Betrachtung gewisser Gegenstände. Da wir nun diese Übereinstimmung, und das daraus entstehende Gefühl, als einen Gemeinsinn bei jedem Menschen voraussetzen können, so halten wir das Wohlgefallen in ästhetischen Urtheilen mit Recht, wiewohl nicht objectiv, dennoch für subjectiv allgemein gültig und nothwendig.

Das Geschmacksurtheil macht nur wie jedes andere Erfahrungsurtheil Anspruch, für Jedermann zu gelten. Und dieß ist, ungeachtet der innern Zufälligkeit desselben, immer möglich. Das Sonderbare und Abweichende liegt nur darin, daß es nicht ein Erfahrungsbegriff, sondern ein Gefühl der Lust, und also gar kein Begriff ist. Und gleichwohl wird dieß Gefühl durch das Geschmacksurtheil Jedermann zugemuthet, daß es mit der Vorstellung des Objects verknüpft werden soll, gleichsam, als ob es ein mit der Erkenntniß des Objectes verbundenes Prädicat wäre.

Wenn Jemand ein einzelnes Erfahrungsurtheil fället, z. B. wenn er ein Stück durchsichtigen Bernstein vor sich hat, und darin eine Mücke eingeschlossen erblickt, so verlangt er mit Recht, daß ein jeder Anderer es eben so finden müsse. Warum? Weil er dieß Urtheil nach den allgemeinen Bedingungen der bestimmenden Urtheilskraft, unter den Gesetzen einer möglichen Erfahrung überhaupt, gefället hat. Völlig auf eben die Art macht derjenige, welcher in der bloßen Reflexion über die Form eines Gegenstandes, ohne Rücksicht auf einen Begriff, Lust empfindet, obgleich dieß Urtheil nur ein einzelnes Erfahrungsurtheil ist, mit Recht Anspruch auf Jedermanns Beistimmung, und zwar dieses vermöge des Gemeinsinnes, den er anzunehmen berechtigt ist. Denn der Grund zu dieser Lust wird angetroffen in der all-

gemeinen und nothwendigen, obgleich subjectiven Bedingung der reflectirenden Urtheile. Und diese Bedingung ist nichts anders, als die zweckmäßige Übereinstimmung eines Gegenstandes, (er sey Product der Natur oder der Kunst,) mit dem Verhältnisse der Erkenntnißvermögen unter sich, die zu jedem Erfahrungserkenntnisse erfordert wird, nähmlich der Einbildungskraft und des Verstandes. Die Lust ist also in dem Geschmacksurtheile zwar von einer empirischen Vorstellung abhängig, und kann mit keinem Begriffe a priori verbunden werden, d. i. man kann a priori zwar nicht bestimmen, welcher Gegenstand dem Geschmacke gemäß seyn werde, oder nicht, man muß ihn immer erst versuchen. Allein die Lust ist doch der Bestimmungsgrund dieses Urtheils nur dadurch, daß man sich unmittelbar bewußt ist, sie beruhe bloß auf der Reflexion, und den allgemeinen, obwohl nur subjectiven Bedingungen der Übereinstimmung derselben zur Erkenntniß der Objecte überhaupt, für welche die Form des Objectes zweckmäßig ist.

Wenn wir das Wohlgefallen in ästhetischen Urtheilen in Rücksicht auf seine Nothwendigkeit mit den beiden andern Arten des Wohlgefallens vergleichen, so finden wir 1) daß das sinnlich Angenehme niemahls nothwendig gefällt, weil unsere Sinne vorher die Receptivität haben müssen, um von diesen oder jenen Eindrücken angenehm afficirt zu werden. 2) Daß hingegen das Wohlgefallen, welches nothwendig aus der Befolgung der Vernunftgesetze folgt, auf Begriffen der reinen practischen Vernunft beruhe, die dem frei handelnden Wesen zur Regel dienen, wie es handeln soll. Aber die ästhetische Nothwendigkeit folgt aus keinen Begriffen, und es gehet auch gar keine Bestimmung des Willens zu Handlungen vorher, sondern nur ein Gefühl von freier Wirksamkeit der Erkenntnißkräfte. Man sieht hieraus, daß die ästhetische Nothwendigkeit von einer ganz eigenen Art sey. Man kann sie eine exemplarische Nothwendigkeit nennen. Denn unser einzelnes ästhetisches Urtheil über Schönheit eines Gegenstandes ist nur als ein Exempel zu einer uns unbekannten Regel anzusehen. Daher können wir die nothwendige Bestimmung Anderer zu unserm ästhetischen Urtheile, als ei-

nem einzelnen Exempel, eine exemplarische Nothwendigkeit nennen.

Deduction der Geschmacksurtheile.

Und hiermit hätte ich denn die vier Haupteigenschaften der Schönheit abgehandelt. Das Resultat von Allem ist: Schönheit ist die formale Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes ohne Zweck, und bewirkt ein uninteressirtes allgemeines nothwendiges Wohlgefallen.

Wenn die Eigenschaften des Gefühls der Schönheit aufgesucht und erläutert werden, so heißt dieses die Exposition der Geschmacksurtheile. Aber dazu muß noch eine Deduction oder Rechtfertigung kommen, warum sie als allgemein gültig und nothwendig angesehen werden. Beides habe ich bisher mit einander verbunden vorgetragen. Vielleicht ist es aber nicht überflüssig, wenn ich die Hauptpuncte der Deduction noch ein Mahl kurz wiederhohle.

Um die Absicht dieser Deduction richtig vorzustellen, müssen wir zuerst den reinen ursprünglichen Verstand und die Urtheilskraft mit einander vergleichen. In der theoretischen Philosophie, wo das Vermögen des Verstandes untersucht werden muß, ist eine der wichtigsten und ersten Bemerkungen, daß mit der Wahrnehmung sinnlicher Gegenstände gewisse Ur- und Stammbegriffe, die so genannten Kategorieen, als die höchsten Titel und Rubriken, unter denen alles Denk- und Erkennbare stehet, verbunden werden. Z. B. die Begriffe Substanz, Ursache und Wirkung, Größe, Realität u. s. w. Diese Verbindung veranlaßt in der Kritik des Erkenntnißvermögens die Frage: Was für Grund wir haben, die Verbindung dieser Begriffe mit Wahrnehmungen der Sinnlichkeit als allgemein und nothwendig anzusehen? — Wenn nun durch Untersuchung des Verstandesvermögens die Anmaßung auf allgemeine und nothwendige Begriffe gerechtfertiget wird, so heißt das die Deduction derselben.

Was nun die Urtheilskraft betrifft, so sind in den ästhetischen Urtheilen mit gewissen Wahrnehmungen die Gefühle der Lust und Unlust unmittelbar verbunden, und zwar so, daß wir diese Gefühle als eine allgemeine und nothwen-

dige Folge der Wahrnehmungen ansehen. Daher muß auch hier eine Deduction gegeben werden, um zu zeigen, was für ein Princip a priori den ästhetischen Urtheilen zum Grunde liege, weßwegen sie für allgemein und nothwendig gehalten werden. Nur in solchen Fällen, wo eine unmittelbare und nothwendige Verbindung zwischen Wahrnehmungen und Begriffen, wie im Verstande, oder zwischen Wahrnehmungen und Gefühlen der Lust und Unlust, wie in ästhetischen Urtheilen, angetroffen wird, da muß irgend ein Princip a priori zum Grunde liegen.

Es ist schon mehr, als Ein Mahl, erinnert worden, daß die Allgemeingültigkeit der ästhetischen Gefühle weder auf Erfahrung, noch auf bestimmten Begriffen beruhen könne, weil das Erste an sich unmöglich wäre, das Andere aber voraussetzte, daß der Geschmack nicht vom Erkenntnißvermögen unterschieden sey. Eine Voraussetzung, die doch offenbar falsch ist. Die Allgemeingültigkeit und Nothwendigkeit kann daher weder a posteriori, aus der Erfahrung, noch auch durch Beweise a priori aus Begriffen dargethan werden. Die Frage bleibt daher immer von Wichtigkeit, was mich dazu berechtigt, dieser besondern Lust in der Reflexion eine Allgemeingültigkeit und Nothwendigkeit beizulegen, welche doch Niemand von der Lust im Sinnengenusse behaupten wird.

Zur Beantwortung dieser Frage, d. i. zur Deduction der Geschmacksurtheile, gehören nur diese zwei Puncte: 1) Bei den Urtheilen über Schönheit, wenn sie rein sind, kommt das Lustgefühl weder von dem Sinnengenusse, noch von Begriffen des Nützlichen und Guten her, sondern von der freien Thätigkeit der Einbildungskraft in Auffassung des Mannigfaltigen der Form eines Gegenstandes, und des Verstandes in der Zusammenfassung desselben. Dieses zweckmäßige Verhältniß, welches wir als eine Zweckmäßigkeit des Objectes selbst ansehen, ist allein der Grund des Lustgefühles. 2) Da aber alle Menschen Einbildungskraft und Verstand besitzen, und auch das nähmliche Verhältniß dieser Vermögen bei ihnen Statt finden kann, wie bei uns, wenn wir Gefühle der Lust oder Unlust haben, so können wir mit Recht voraus-

setzen, daß sie auch diese Gefühle bei den Wahrnehmungen haben werden. Zu dem Gebrauche der Urtheilskraft gehören keine weiteren Bedingungen, als die bei allen Menschen, als solchen, angetroffen werden müssen. Daher können wir auch mit Recht behaupten, daß die Gefühle der Lust oder Unlust, welche diese Urtheile begleiten, bei allen Menschen, welche die nähmliche Wahrnehmung machen, einerlei seyn werden.

Ich will das Bisherige noch ein Mahl auf eine andere Art Ihren Einsichten vorhalten. Die Aufgabe der Deduction ist diese: Wie ist ein Urtheil möglich, das bloß aus dem eigenen Gefühle der Lust an einem Gegenstande, unabhängig von dessen Begriffe, diese Lust so beurtheilt, als ob sie der Vorstellung eben dieses Gegenstandes in jedem andern Subjecte anhängig seyn müßte, ohne erst eine fremde Beistimmung abwarten zu dürfen? Daß eine Vorstellung von einem Gegenstande unmittelbar mit einer Lust verbunden sey, kann nur innerlich wahrgenommen werden, und würde, wenn man nichts weiter, als dieses, anzeigen wollte, ein bloßes Erfahrungsurtheil geben. Denn a priori kann ich mit keiner Vorstellung ein Gefühl verbinden, außer, wo ein den Willen bestimmendes Princip a priori in der Vernunft zum Grunde liegt. Davon ist denn hernach die Lust im moralischen Gefühle die Folge. Eben darum aber kann auch diese moralische Lust mit der Lust im Geschmacke gar nicht verglichen werden. Denn die moralische Lust erfordert den bestimmten Begriff von einem Gesetze. Die Geschmackslust hingegen wird mit der bloßen Beurtheilung, vor allem Begriffe, verbunden. Daher sind auch alle Geschmacksurtheile einzelne Urtheile, weil sie ihr Prädicat des Wohlgefallens nicht mit einem Begriffe, sondern mit einer gegebenen einzelnen empirischen Vorstellung verbinden.

Also ist es nicht die Lust, sondern die Allgemeingültigkeit und Nothwendigkeit dieser Lust, die mit der bloßen Beurtheilung eines Gegenstandes im Gemüthe als verbunden wahrgenommen wird. Und diese wird a priori als allgemeine Regel für die Urtheilskraft, für Jedermann gültig, in einem Geschmacksurtheile vorgestellet. — Es ist ein Er-

fahrungsurtheil, daß ich einen Gegenstand mit Lust wahrnehme und beurtheile. Es ist aber ein Urtheil a priori, daß ich ihn schön finde, d. i. daß ich jenes Wohlgefallen Jedermann als nothwendig anzusinnen berechtigt bin.

Wenn nun eingeräumt wird, daß in einem reinen Geschmacksurtheile das Wohlgefallen an dem Gegenstande mit der bloßen Beurtheilung seiner Form verbunden sey, so ist es nichts anders, als die subjective Zweckmäßigkeit dieser Form für die Urtheilskraft, welche wir mit der Vorstellung des Gegenstandes im Gemüthe verbunden empfinden. Nun kann die Urtheilskraft in Ansehung der formalen Regeln der Beurtheilung, ohne alle Materie, (weder Sinnenempfindung, noch Begriff,) nur auf die subjectiven Bedingungen des Gebrauches der Urtheilskraft überhaupt gerichtet, und also weder auf die besondere Sinnesart, noch auf einen besondern Verstandesbegriff eingeschränkt seyn, folglich kann sie nur auf dasjenige Subjective gerichtet seyn, welches man in allen Menschen, als zum möglichen Erkenntnisse überhaupt erforderlich, voraussetzen kann. Es muß daher die Übereinstimmung einer Vorstellung mit diesen Bedingungen der Urtheilskraft als für Jedermann gültig a priori angenommen werden können, d. i. die Lust, oder subjective Zweckmäßigkeit der Vorstellung für das Verhältniß der Erkenntnißvermögen in der Beurtheilung eines sinnlichen Gegenstandes überhaupt, wird Jedermann mit Recht angesonnen werden können.

Um berechtigt zu seyn, auf allgemeine Beistimmung zu einem bloß auf subjectiven Gründen beruhenden Urtheile der ästhetischen Urtheilskraft Anspruch zu machen, ist es genug, daß man einräume: 1) Bei allen Menschen seyen die subjectiven Bedingungen dieses Vermögens, was das Verhältniß der darin in Thätigkeit gesetzten Erkenntnißkräfte zu einem Erkenntnisse überhaupt betrifft, einerlei. Und dieses Einerleiseyn muß in der That Statt finden, weil sich sonst ja die Menschen ihre Vorstellungen, ja, selbst ihre Erkenntnisse nicht mittheilen könnten. 2) Ist es nicht genug, daß man einräume, das Urtheil habe bloß auf dieses Verhältniß, (mithin bloß auf die formale Bedingung der Urtheilskraft,) Rücksicht genommen, und sey rein, d. i. weder mit Begrif-

fen vom Object, noch auch mit Empfindungen, als Bestimmungsgründen, vermenget. Wenn in Ansehung dieses zweiten Punctes auch gefehlt worden wäre, so betrifft das nur die unrichtige Anwendung der Befugniß, die ein Gesetz uns gibt, auf einen besondern Fall, wodurch die Befugniß überhaupt nicht aufgehoben wird.

2. Capitel.
Vom Gefühle des Erhabenen.

Das Gefühl des Erhabenen, welches so, wie das Gefühl des Schönen, aus ästhetischen Urtheilen über Gegenstände entstehet, hat mit diesem letzten manche Ähnlichkeiten; ob es gleich in vielen Puncten auch davon verschieden ist. Die Vergleichung dieser beiden Gefühle werden wir am schicklichsten zu Ende dieses Capitels anstellen, wenn die Natur des Erhabenen zuvor erläutert worden ist. Vorläufig wollen wir nur kürzlich die Hauptpuncte bemerken, worin sie zusammentreffen, und worin sie sich unterscheiden.

Zu den Puncten des Zusammentreffens gehören: 1) Daß so wenig bei'm Erhabenen, als bei'm Schönen, irgend ein Interesse an dem Gegenstande genommen wird. 2) Daß beide nicht bloß auf Erfahrungen, wie die sinnlich angenehmen Empfindungen, auch nicht auf bestimmten Begriffen, sondern nur auf Reflexion über den Gegenstand beruhen. 3) Daß beide einen subjectiv allgemein gültigen Grund a priori haben. Und endlich 4) daß beide nichts zur Erkenntniß eines Gegenstandes beitragen, sondern nur ein subjectives Gefühl der Lust mit demselben verbinden.

Zu den Verschiedenheiten aber gehören: 1) Das Wohlgefallen am Schönen entstehet aus einer einzelnen begrenzten Vorstellung; das am Erhabenen aber aus einer unbegrenzten Vorstellung, welche die Einbildungskraft nicht fassen kann. 2) Das Schöne scheinet eine innere Beschaffenheit, oder eine Qualität des Gegenstandes zu seyn; Erhabenheit aber hat es mit der Größe oder Qualität eines Gegenstandes, oder dessen Vorstellung in der Einbildungskraft zu thun.

3) Das Wohlgefallen am Schönen bestehet in einer leichten Beschäftigung der Einbildungskraft, das am Erhabenen aber in einer ernsthaften Beschäftigung, welche Staunen oder Bewunderung erregt. Endlich 4) die Schönheit setzen wir in einer gewissen zweckmäßigen Anordnung und Verbindung der Dinge; das Gefühl des Erhabenen aber entstehet auch, wenn uns die Gegenstände ganz zweckwidrig vorkommen und in der größten Unordnung durch einander liegen.

Wir können also manche Merkmahle angeben, die diesem Gefühle eigenthümlich sind, und es nicht allein sehr von andern Fürgefühlen, welche bloß sinnlich, oder vernünftig sind, sondern auch von dem Wohlgefallen am Schönen unterscheiden. Jedes Gefühl des Erhabenen bestehet in einer Bewegung des Gemüthes; da im Gegentheile das Gefühl des Schönen ruhige Contemplation voraussetzet. — Die Gegenstände aber, welche das Gemüth bei ihrer Betrachtung in diese Bewegung versetzen, thun dieses auf eine zwiefache Art: 1) Entweder durch ihre Größe; z. B. die ganze verflossene und künftige Zeit, der unendlich ausgedehnte Raum, das weite Weltmeer, wolkenhoch aufgethürmte Gebirgsmassen u. s. w. Und dieses heißt das mathematisch Erhabene. Oder 2) die Gegenstände setzen unser Gemüth in Bewegung durch ihre Macht, die in Vergleichung mit andern Kräften uns sehr groß vorkommt; z. B. ein tobender, Alles verwüstender Orcan, das brausende Meer in der wildesten Unordnung u s. w. Und dieses heißt das dynamisch Erhabene. Obgleich die Einbildungskraft in beiden Fällen auf einerlei Weise zum Gefühle des Erhabenen hingestimmet wird, indem sie den Gegenstand nicht fassen kann, und ihr derselbe in Vergleichung gegen andere als unendlich groß, oder mächtig vorkommt, so müssen wir doch jede Gattung des Erhabenen besonders in Betrachtung ziehen.

1. Von dem mathematisch Erhabenen.

Mathematisch erhaben ist, was in der Einbildungskraft schlechthin groß ist; mit welchem in Vergleichung alles Andere klein ist; was jeden Maßstab der Sinne übertrifft,

und also von uns nicht gemessen, sondern nur im Ganzen gedacht werden kann.

Erläuterung. 1) Wenn etwas bloß eine Größe, (quantitas,) ist, so ist es darum noch nicht erhaben. Denn alle Dinge, welche uns in der sinnlichen Erfahrung erscheinen, haben eine extensive oder intensive Größe. Z. B. mehrere Schuhe in die Länge, Cubicschuhe eines Körpers sind extensive Größen. Grade der Dichtheit der Luft sind intensive. Zur Bestimmung solcher Größen haben wir jederzeit ein Maß nöthig, als die Einheit, wonach das Ganze gemessen wird. Wenn wir nun nach gewissen Zahlbegriffen das Verhältniß des Maßes zum Ganzen bestimmen, so heißt dieses die mathematische Größenschätzung. Für diese gibt es niemahls ein Gefühl des Erhabenen, wir mögen darin so weit fortgehen, als wir wollen. Denn gesetzt, wir wollten eine Länge von vielen Millionen Schuhen mathematisch bestimmen, so hat die Einbildungskraft dabei weiter nichts zu thun, als die einzelnen Theile nach einander aufzufassen, oder sich vorzustellen. Sie hat nicht nöthig, das Ganze in eine Total-Vorstellung zusammen zu fassen. Dieß Letzte gehört zur ästhetischen Größenschätzung, wovon hernach die Rede seyn wird.

2) Von manchen Dingen sagt man schlechtweg, (simpliciter,) sie sind groß, nähmlich in Vergleichung mit andern Dingen, z. B. ein Berg, ein Mensch. Wir erhalten diese Begriffe bloß durch Vergleichung in der Erfahrung. Es ist uns dabei nicht darum zu thun, daß wir mathematisch bestimmen wollen, wie groß dergleichen Dinge seyen. Denn sonst müßten wir einen objectiven Maßstab gebrauchen, z. B. eine Ruthe, einen Schuh u. s. w. Sondern wir vergleichen nur die Dinge, die wir groß nennen, im Gemüthe mit andern Dingen, und das, wonach wir die Vergleichung anstellen, können wir einen subjectiven Maßstab nennen. Dieser ist nicht bestimmt gegeben, sondern liegt nur im Gemüthe, und ist nach der Menge von Erfahrungen, die jeder Mensch gemacht hat, bald größer, bald kleiner. Wir dürfen nähmlich voraussetzen, daß jeder Mensch bei mehrern Erfahrungen sich so einen subjectiven Maßstab von manchen

Dingen zu ihrer Vergleichung gebildet hat. Wir vermuthen also, daß auch andere Menschen dasjenige für groß oder klein halten, was wir dafür halten. Z. B. wir stellen uns die mittlere Größe vor von Menschen, von Thieren, oder andern Körpern, von Tugenden und Lastern, von Fähigkeit des Geistes, von Schönheit, von Stärke des Körpers, von der Wärme der Luft u. s. w., kurz, von allen solchen Dingen, die uns in der Erfahrung vorgekommen sind. Was diesen Maßstab übertrifft, das nennen wir schlechtweg groß; was aber unter ihm bleibt, das nennen wir klein. Wenn aber andere Menschen mehrere Erfahrungen gemacht haben, so werden sie sich auch einen andern subjectiven Maßstab gebildet haben, und mithin dasjenige für mittelmäßig halten, was uns groß, das aber für klein, was uns mittelmäßig zu seyn scheinet. Z. B. der Wilde, welcher noch kein größeres Schiff gesehen hat, als sein Kanoe, hält ein mittelmäßiges Europäisches Fahrzeug für ein großes Schiff. — Der Alpenbewohner hält die Gebirge in unserer Gegend für klein, die doch manchen Andern sehr groß scheinen, weil sie noch keine größeren gesehen haben. — Das Kind, welches von einem Dorfe in eine mittelmäßige Landstadt kommt, hält sie natürlich für sehr groß, ungeachtet sie einem Andern, der London und Paris gesehen hat, sehr klein vorkommt.

Diese Vorstellung vom schlechtweg Großen ist meistens mit einigem Wohlgefallen verbunden, welches aber noch kein Gefühl des Erhabenen zu nennen ist. Das Wohlgefallen geht nicht gerade auf das Object, welches wir für groß halten, denn dieses kann uns ganz gleichgültig seyn, sondern es entstehet aus dem Gefühle der Erweiterung unserer Einbildungskraft. Z. B. wir sehen einen sehr großen Menschen, den wir gar nicht kennen, und der uns völlig uninteressant ist, so wird doch sein Anblick unserer Einbildungskraft eine erweiterte Beschäftigung geben, und darum wohlgefällig für dieselbe seyn. Wir können nun zwar dieses Wohlgefallen noch kein Gefühl des Erhabenen nennen, aber es hat doch einige Ähnlichkeit damit, weil es auch auf dem subjectiven Grunde von Erweiterung der Einbildungskraft beruhet. Daher war die Betrachtung desselben dazu dien-

lich, um den folgenden Punct von dem eigentlich mathematisch Erhabenen vorzubereiten und in's Licht zu setzen.

3) Nähmlich drittens, von dem, was wir schlechtweg, (simpliciter,) groß zu nennen pflegen, muß man dasjenige unterscheiden, was schlechthin groß, (absolute magnum,) ist. Schlechthin oder absolut groß ist dasjenige, was mit nichts verglichen werden kann, weil alles Andere dagegen klein ist. Es ist eine Größe, keiner andern, und nur sich selbst gleich; und diese erweckt das Gefühl des Erhabenen. — Aus dieser Erklärung folgt schon vorläufig, daß in der Natur kein Gegenstand ist, der an sich erhaben genannt werden könnte. Denn jedes Ding in der Natur können wir mit andern, welche noch größer sind, in der Einbildungskraft vergleichen, gegen welche das erste wieder klein erscheint. Wäre es auch gleich das höchste Gebirge, wäre es auch gleich unser ganzer Erdball, ja, selbst unser ganzes Sonnen-System, so sind diese Größen doch keinesweges unendlich, sondern gegen andere Größen, die sich immer noch finden, sogar klein, und also an und für sich nicht erhaben. Aber bei der Betrachtung dieser großen Gegenstände entstehet doch eine gewisse Stimmung des Gemüthes, welche eigentlich erhaben genannt werden muß. Und was es damit für eine Bewandtniß habe, das muß ich nun weiter erläutern.

Es kommen hierbei vorzüglich zwei Puncte in Betrachtung. Erstlich, was die Einbildungskraft vermag, um einen sehr großen Gegenstand zu fassen. Zweitens, auf welche Art die Vernunft bei diesen Vorstellungen thätig ist.

1) Die Einbildungskraft bestrebet sich, die Größe nicht mathematisch, sondern auf andere Art zu bestimmen, und sie, wo möglich, ganz zusammen zu fassen. Wir haben vorhin gesehen, daß zur mathematischen Größenschätzung ein gewisses objectives Maß gehört. Aber es gibt noch eine andere Größenschätzung, welche man die ästhetische nennen kann, wodurch man den Gegenstand in der bloßen Anschauung nach dem Augenmaße beurtheilt. Wird nun dieses Grundmaß so groß für die Anschauung, daß es von der Einbildungskraft nicht mehr zusammengefaßt werden kann, so erweitert sich unvermerkt die Vorstellung des Gegenstandes in der Einbil-

dungskraft in's Unendliche, und kann auf keine Weise mehr von ihr geschätzt werden. Wir wollen einmahl ein Beispiel nehmen, woran die Einbildungskraft ihre ästhetische Größenschätzung vergebens versucht. Wenn wir einen Berg sehen, dessen Spitze die Wolken erreicht, so bestrebt sich die Einbildungskraft erstlich, das Mannigfaltige dieser Anschauung aufzufassen, welches ohne Schwierigkeit von Statten gehet. Denn sie hat dabei nichts zu thun, als die einzelnen Theile der Vorstellung einen nach dem andern besonders sich vorzustellen. Aber nun läßt sie sich zweitens auch darauf ein, die ganze Vorstellung zusammen zu fassen. Indem sie aber theilweise fortschreitet, so verliert sich nach und nach die Vorstellung der ersten Theile wieder, wenn sie die letzten fasset, und sie findet, daß sie in der Zusammenfassung ein gewisses absolutes Grundmaß annehmen muß, über welches ihr kein größeres zu denken möglich ist. Indem sich nun die Schwierigkeiten des Zusammenfassens vermehren, so wächst auch das Bestreben der Einbildungskraft. Diese Schwierigkeiten und das Anstreben gegen dieselben verstärken sich wechselsweise so sehr, daß dadurch die Vorstellung des endlichen Gegenstandes nach und nach in's Unendliche erweitert wird. 2) Wie ist nun die Vernunft hierbei thätig? In der Vernunft des Menschen liegt die Forderung, daß er zu jedem Bedingten das Unbedingte aufsuchen soll. Davon haben wir Beispiele so wohl im theoretischen, als practischen Gebrauche unserer Gemüthskräfte. In dem theoretischen, wo alle Gegenstände der Erfahrung bedingt sind, macht sich die Vernunft eine Idee vom schlechthin Unbedingten, welche sie aller sinnlichen Erfahrung zum Grunde legt. Z. B. bei der Reihe von Ursachen und Wirkungen in der Welt, welche alle bedingt sind, geht die Vernunft nach ihrer Forderung so weit, daß sie die ganze Reihe in absoluter Totalität zu denken gebiethet, um entweder einen ersten Anfang derselben zu finden, oder sie in's Unendliche rückwärts fortzusetzen. In der technisch practischen Philosophie gibt es viele Vorschriften, die um gewisser Zwecke willen befolgt werden müssen, z. B. um Ehre, Macht, oder zeitliche Güter zu erlangen; aber doch nur unter der Bedingung, wenn uns

etwas an der Erhaltung dieser Dinge gelegen ist. Aber die Vernunft gehet weiter, und lehrt ein schlechthin unbedingtes Gesetz, welches für alle vernünftigen Wesen, zu allen Zeiten, und unter allen Umständen gilt, nähmlich das eigentlich reine Moralgesetz.

Nun für die Einbildungskraft in den Vorstellungen des schlechthin Großen, oder in der Beurtheilung des mathematisch Erhabenen, thut die Vernunft ebenfalls die Forderung, daß das für die Einbildungskraft unendlich Große dennoch in völliger Totalität vorgestellt werden müsse. Wenn uns also ein sehr großer Gegenstand vorkommt, den die Einbildungskraft nicht zu fassen vermag, und woran sie ihre Kräfte vergeblich versucht, so erweitert sich, wie ich schon gesagt habe, ihre Vorstellung in's Unendliche. Aber die Stimme der Vernunft sagt uns, daß alles Sinnliche, wenn es auch gleich der Einbildungskraft unbegrenzt schiene, dennoch durch unser übersinnliches Vermögen als ein begrenztes Ganzes vorgestellt werden müsse, wenn wir auch gleich diese Forderung als sinnliche Menschen nicht erfüllen können. Der große Gegenstand gibt uns also Veranlassung, zu erkennen eines Theils die Schwäche der Einbildungskraft zu Bestimmung einer Größe in der Sinnenwelt, andern Theils die Stärke des übersinnlichen Vermögens der Vernunft, welcher in der ganzen Welt nichts zu groß ist, um es nicht in absoluter Totalität vorgestellt zu verlangen. Diese Geistesstimmung nun, nicht aber das Object, welches sie nur veranlaßte, erweckt bei uns das Gefühl des Erhabenen. Alle Gegenstände der Natur, welche so beschaffen sind, daß durch ihre Anschauung die Idee des Übersinnlichen herbeigeführt werden kann, geben Gelegenheit zu Gefühlen des Erhabenen. Z. B. in dem Anblicke großer Flächen, großer körperlichen Massen u. s. w. liegt der Stoff zum mathematisch Erhabenen, weil sie den Geist in eine solche Stimmung versetzen, daß er ein lebhaftes Bewußtseyn von seiner eigenen übersinnlichen Natur bekommt, gegen welche alles Körperliche klein und unbedeutend ist.

Aber nun ist noch zu untersuchen, warum die Vorstellung des Erhabenen gefällt, und was das Wesen dieses

Wohlgefallens sey? — Das Schöne gefällt wegen der zweckmäßigen Form, die wir an dem Gegenstande zu entdecken glauben, ungeachtet wir keinen bestimmten Zweck bei dem reinen ästhetischen Urtheile über Schönheit anzugeben wissen, und obgleich die Zweckmäßigkeit nicht so wohl im Gegenstande selbst, als vielmehr in der Zusammenstimmung der Einbildungskraft und des Verstandes bestehet. Da wir nun wissen, daß das Gefühl der Lust überhaupt niemahls entstehet, wenn wir nicht eine gewisse Zweckmäßigkeit entweder in uns, oder außer uns wahrnehmen, so können wir schließen, daß auch das Gefühl des Erhabenen daraus entstehen müsse. Weil aber die Gegenstände, welche zum Gefühle des Erhabenen Veranlassung geben, an sich ganz unzweckmäßig und ungestalt seyn können, wie z. B. die schroffesten, wild durch einander aufgethürmten Gebirgsmassen, Wasserfälle, die über Felsentrümmern herabschäumen u. s. w., so müssen wir die Quelle des Vergnügens in uns selbst suchen, nähmlich in einer Zweckmäßigkeit, worin die Einbildungskraft mit den Ideen der Vernunft stehet, oder in einer Zusammenstimmung dieser beiden Vermögen, die von uns lebhaft empfunden wird.

So oft uns nähmlich die Vernunft eine Idee vorlegt, und uns zugleich das Gesetz gibt, diese Idee zu erreichen, wobei wir aber doch gleichwohl die Unangemessenheit und Schwäche unsers Vermögens zur Erreichung dieser Idee wahrnehmen; so oft sich dieß nun ereignet, so oft entstehet ein Gefühl der Achtung gegen dieses Gesetz, oder vielmehr gegen die Vernunft, die über alles Sinnliche erhaben ist, und ihre Forderung so weit ausdehnen kann. Zur Erläuterung kann hier das Beispiel von dem Moralgesetze dienen. Wir fühlen es nicht nur, daß wir zu schwach sind, dieses reine Gesetz der Vernunft so vollkommen zu erfüllen, als es in der Idee gegeben ist, sondern auch die eifrigsten Versuche, ihm nachzukommen, lehren uns doch immer den unendlichen Abstand unserer subjectiven Sittlichkeit von dem objectiven Ideale vollkommener Tugend. Hieraus entstehet zuerst ein Gefühl der Unlust über die Macht der Sinnlichkeit, hierauf aber ein Gefühl der Achtung gegen das über-

sinnliche Vernunftgesetz, und gegen unsere Vernunft selbst, die im Stande ist, ihre Forderungen so weit über alle Neigungen zu erheben. Diese Achtung gegen unsere eigene Person, als ein vernünftiges freies Wesen, das zu immer wachsender Sittlichkeit bestimmt ist, wird auch das moralische Gefühl genannt, und wirkt ein Wohlgefallen, das alles Sinnliche an Reinheit weit übertrifft.

Auf ähnliche Art nun entstehet das Gefühl der Achtung gegen uns selbst bei Gegenständen des Erhabenen. — Die Vernunft nähmlich enthält die Idee von Totalität, oder von der Zusammenfassung der Erscheinungen in der Sinnenwelt zu einem Ganzen. Sie thut also diese Forderung an unsere Einbildungskraft in jedem Falle, wenn diese sich damit beschäftigt, große Gegenstände zu fassen. Wenn aber nun die Gegenstände gar sehr groß sind, und durch die Bemühungen der Einbildungskraft, sie, der Vernunftforderung gemäß, in ein Ganzes zu fassen, noch vergrößert werden, so daß die Vorstellung zuletzt in's Unendliche wächst, so fühlet die Einbildungskraft ihre Unvermögenheit, diese Vorstellung nach einem sinnlichen Maße zu bestimmen, oder ihre Größe ästhetisch auszumachen. Dieses muß nun nothwendig ein Gefühl der Unlust in uns rege machen, weil unsere Einbildungskraft sich so vergeblich bemühet. — Ihre Bemühungen können mit einer Erschütterung verglichen werden, die durch öfteres Anziehen und Abstoßen eines Gegenstandes gegen einen andern entstehet. Denn die Vorstellung zieht die Einbildungskraft unwiderstehlich an, sie ganz zu fassen. Aber so oft sie sich darauf einläßt, fühlt sie ihre Schwäche, und sinket in sich selbst wieder zurück. — Aber auf der andern Seite wird auch eben dadurch ein Gefühl der Lust erweckt, indem wir uns bewußt sind, daß wir hier einem Gesetze der Vernunft gemäß verfahren. Die übersinnliche Vernunftbestimmung, und ihre Überlegenheit über jede sinnliche Größenschätzung der Einbildungskraft wird für uns alsdann anschaulich und lebhaft, so, daß wir ein Gefühl der Achtung für die Vernunft und unsere eigene übersinnliche Natur empfinden. Die Einbildungskraft hat zwar ein Gefühl der Beraubung ihrer Freiheit in der empirischen Welt; aber

eben dadurch bekommt sie eine Idee von Erweiterung und Macht, welche größer ist, als die, welche sie aufopfert. Denn sie empfindet, daß der Mensch als ein übersinnliches Wesen über die ganze Sinnenwelt erhaben ist.

Diese subjective Zusammenstimmung der Einbildungskraft und der Vernunft, welche in so fern zweckmäßig zu nennen ist, weil dadurch die Idee unserer erhabenen Bestimmung erweckt wird, ist die eigentliche Quelle vom Gefühle des Erhabenen. Daraus wird nun vollkommen klar, daß die Objecte selbst nicht erhaben sind, sondern nur die zweckmäßige Übereinstimmung der Einbildungskraft und der Vernunft. Es gehet uns hier, wie bei dem Gefühle des Schönen, daß wir durch eine gewisse Subreption etwas auf das Object übertragen, was nur durch die Anschauung des Objectes im Gemüthe veranlaßt wurde. Wir nennen etwas schön, weil wir's für zweckmäßig halten, ungeachtet die Zweckmäßigkeit eigentlich in uns selbst liegt, nähmlich in der Übereinstimmung der Einbildungskraft und des Verstandes, in ihrer freien Thätigkeit und ruhigen Reflexion über die Gegenstände. — Eben so nennen wir etwas erhaben, weil bei der Anschauung desselben zweckmäßige Thätigkeit, oder Zusammenstimmung der Einbildungskraft zu Vernunft-Ideen in uns entstehet und, als ein besonderes Gefühl des Wohlgefallens von ernsthafterer Art, Bewunderung oder Erstaunen erweckt.

II. Vom dynamisch Erhabenen.

Das mathematisch Erhabene entstehet aus der Anschauung großer Gegenstände, bei deren Vorstellung sich die Einbildungskraft in's Unendliche erweitert. Aber das dynamisch Erhabene entstehet bei der Betrachtung großer Wirkungen in der Natur, und bei der Vorstellung der Macht, die zur Hervorbringung dieser Wirkungen gehörte, z. B. bei dem Anblicke großer stürmischer Meere, tobender Vulcane und Erdbeben, starker Gewitter, da die herabfahrenden Blitze, begleitet von starken Donnerschlägen und Hagelwetter, überall Verwüstung drohen u. s. w.

Erklärung. Macht heißet ein jedes Vermögen, welches

große Hindernisse zu überwinden im Stande ist. Von Macht ist dasjenige noch unterschieden, was man Gewalt nennet. Gewalt heißt das Vermögen, wenn es auch dem Widerstande dessen, was selbst Macht besitzet, überlegen ist. Solcher Gestalt bestehet das dynamisch Erhabene in der Vorstellung der Natur als einer schlechthin großen Macht, die über uns keine Gewalt hat.

Es gehören demnach zwei Bedingungen dazu, wenn die Macht der Natur für uns erhaben seyn soll. 1) Sie muß wirklich sehr groß seyn, um alle Hindernisse, die ihr der Mensch in den Weg legen möchte, überwinden zu können. Daher entstehet das Furchtbare, das Schreckliche, welches bei solchen feierlichen Naturerscheinungen die ganze Seele füllt. — 2) Aber wir müssen in Sicherheit seyn, damit wir uns nicht wirklich fürchten. Wenigstens müssen wir uns in unserer Vorstellung für sicher halten, wenn unser Gemüth für das Gefühl des Erhabenen Empfänglichkeit behalten soll. Denn in den Fällen, da wir uns wirklich fürchten, sind wir gar nicht im Stande, über das Erhabene zu urtheilen. Es bemächtigt sich vielmehr alsdann der Affect unserer Seele so sehr, daß wir lieber fliehen, wenn wir können, oder in die größte Angst gerathen, die keiner ruhigen Überlegung Platz läßt. Vieles kann uns furchtbar seyn, ohne daß wir uns wirklich dabei fürchten. Wenn wir uns nähmlich bloß in dem Falle denken, daß wir ihm widerstehen wollten, und empfinden, daß dieses unmöglich seyn würde. So fürchtet der Tugendhafte Gott, ohne sich *vor ihm* zu fürchten, weil er ihm und seinen Gebothen widerstehen zu wollen, sich als keinen von ihm besorglichen Fall denkt. — Der, welcher sich wirklich fürchtet, kann nun über das Erhabene der Natur gar nicht urtheilen, eben so wenig, als derjenige, welcher von Neigungen eingenommen ist, über das Schöne. — Wer bei einem großen Sturme wirklich auf dem Meere sich befindet, der ist viel zu unruhig, um von der Erhabenheit dieser Naturerscheinung gerührt zu werden. Wer hingegen am Ufer stehet, und nicht allein selbst sicher ist, sondern auch keinen andern interessanten Gegenstand siehet, der jetzt in Gefahr wäre, der wird von dem Anblicke der Macht dieses

Elementes in ernsthafte Vorstellungen versenkt, und empfindet, wie klein alle Macht der Menschen gegen jene seyn würde. Diese Geistesstimmung nun erweckt das Gefühl des Erhabenen.

Weitere Erläuterung. Die Seele nimmt bei dem Gefühle des dynamisch Erhabenen den nähmlichen Gang, wie bei dem mathematisch Erhabenen. Bei dem letzten empfindet die Einbildungskraft ihre eigene Einschränkung, wenn sie die Vorstellung von Größe der Natur nach einem sinnlichen Maßstabe bestimmen will. Aber durch die Erweckung der Vernunft-Ideen von Totalität empfinden wir, daß es noch einen übersinnlichen Maßstab in der Vernunft gebe, gegen welchen Alles in der Natur klein ist. Wir empfinden, daß der Mensch, als intelligibeles Wesen, dennoch der Natur in ihrer Unermeßlichkeit überlegen sey. Nun bei dem dynamisch Erhabenen beweisen Einbildungskraft und Vernunft auf ähnliche Art ihre Wirksamkeit. Denn

1) Die Einbildungskraft wird von der Vorstellung der übergroßen Macht in Bewegung gesetzet. Sie strebet nach einem Vergleichungspuncte, wo sie diese Vorstellung nach irgend einer andern endlichen Macht schätzen könnte. Je mehr sie sich diesem Ziele zu nähern suchet, desto weiter entfernt sie sich von demselben. Denn wenn sie die Macht der Natur mit der Macht eines Menschen vergleichen will, so wird eben durch diesen Contrast die erste in der Vorstellung unendlich groß, und übersteigt ihr ganzes Fassungsvermögen. Sie empfindet ihre Ohnmacht, und zugleich das Unvermögen eines Menschen in der Sinnenwelt zur Überwältigung so furchtbarer Naturerscheinungen. Dieß wirkt ein Gefühl der Unlust.

2) Aber eben durch dieses Bestreben der Einbildungskraft, welches nach der Forderung Vernunft auf Totalität gehet, wird diese Vernunft-Idee lebhafter, und wir empfinden in uns ein Vermögen, welches sich von der ganzen Natur unabhängig erhalten kann. Der Anblick fürchterlicher und Gefahr drohender Gegenstände, und der gewaltigen Zerstörungen, die durch sie bewirkt werden können, erhebet uns zu einer ungewöhnlichen Seelenstärke, so daß wir den Ruin,

worein die Natur gerathen könnte, und selbst den Verlust unserer Güter, der Gesundheit und selbst des Lebens als geringe und unbedeutend ansehen. Denn die Vernunft sagt uns, daß diese Wirkungen bloß die Sinnenwelt betreffen können, und daß dabei das Übersinnliche unserer Natur, welches sich eigentlich durch die Thätigkeit der Vernunft kenntlich macht, unverändert bleibe. Die Empfindung dieses Vermögens, uns von der Natur unabhängig erhalten zu können, macht einen tiefen Eindruck auf uns, und stimmet die Seele zu demjenigen Ernste, welcher nothwendig mit dem Gefühle der Erhabenheit dieser Art vermischt seyn muß.

Also wird Unlust, die aus der Schwäche der Einbildungskraft entstand, reichlich durch das beseligende Bewußtseyn unserer überirdischen Natur ersetzt. Wenn wir empfinden, daß wir gebrechliche, schwache Menschen sind, die der Gewalt der Natur in der Sinnenwelt oft nicht widerstehen können, so empfinden wir doch zugleich, daß die Menschheit in unserer Person, oder dasjenige, was nach diesem Leben von uns übrig bleibt, auf keine Weise von den Kräften der Natur zu Grunde gerichtet oder erniedriget werden kann. Dieß ist die Stimmung, in welcher wir mitten durch brausende Fluthen, mitten durch lodernde Flammen Gut, Blut und Leben zu wagen im Stande sind, wenn es die heilige Pflicht erfordert. Und diese Grundsätze vernünftig moralischer Wesen, die vielleicht vorher oft ohne sonderliche Wirkung bei uns geblieben waren, werden uns bei jenem schauerlichen Anblicke der Zerstörungen in der Natur im lebhaftesten Lichte vor die Seele gestellt, und wirken nunmehr nur desto mächtiger.

Auch hier werden wir die Gegenstände nicht selbst erhaben nennen können, sondern nur die Erhebung des Gemüthes, wozu der Anblick des Gegenstandes Veranlassung gibt. Die Einbildungskraft und Vernunft wirken hier wieder zweckmäßig zusammen, um uns in eine Geistesstimmung zu versetzen, die uns unsern Werth, als intelligibele Wesen, unsern Vorzug vor der vergänglichen Sinnenwelt, und unsere Kraft, diesen furchtbaren Eindrücken zu widerstehen, zu erkennen gibt. Die geringen Kräfte, welche die Einbildungskraft auf

der einen Seite zeigt, müssen mit den großen Eigenschaften der Vernunft sich hier zu einem so zweckmäßigen Ganzen vereinigen, daß dadurch nothwendig ein Gefühl des Wohlgefallens entstehen muß, wenn anders das Gemüth Empfänglichkeit zu solchen Gefühlen hat.

Daß die Entstehung dieses Gefühls auf diese Art erklärt werden müsse, beweisen viele Beispiele, da die Urtheilskraft des gemeinsten Menschen, selbst in dem Stande der rohen Wildheit, die Erhabenheit in diejenigen Gesinnungen setzet, welche großen Muth und Verachtung der Gefahren zu erkennen geben. Der tapfere Wilde, welcher die meisten Feinde erlegt hat, am wenigsten den Tod scheuet, und die meisten Wunden und Narben aufzuweisen hat, wird von seinen Landsleuten bewundert, weil er sich durch den Anblick furchtbarer Gegenstände und drohender Gefahren nicht zurück schrecken läßt. Wer findet nicht die That des Mucius Scävola erhaben, der mit dem Feuer die Hand strafte, die den Feind Rom's verfehlt hatte! Wer findet nicht die Todesweihe der drei hundert Spartaner erhaben, so wie sie in dieser Grabschrift des Dichters dargestellt ist:

Dic, hospes, Spartae nos te hic vidisse jacentes
Dum sanctis patriae legibus obsequimur.

Bei einem Columbus, Cook und andern großen Wohlthätern der Menschheit setzen wir eine Erhabenheit der Gesinnungen voraus, die sie zur Vollendung ihrer großen Thaten fähig machte, und welche darin bestand, daß sie ihren Geist von den schreckhaften Vorstellungen der Einbildungskraft unabhängig zu erhalten wußten, und die Grundsätze der Vernunft in eben dem Verhältnisse für wichtiger, als alle Schrecknisse der Phantasie hielten, in welchem der intelligibele Theil des Menschen wichtiger und unvergänglicher ist, als der sinnliche.

Noch ist gegen diese Erklärung des Erhabenen, daß es besonders in dem Gefühle der Überlegenheit der Vernunft über das Sinnliche bestehet, ein Einwurf zu beantworten. Man könnte nähmlich sagen, weil alle Wirkungen der Natur, im Sturme, im Orcan, im Erdbeben u. s. w. Wirkungen der Gottheit sind, so wäre es nicht allein thöricht, sich

über dieselben hinaus zu setzen, sondern es verriethe auch einen Mangel derjenigen Ehrerbiethung und Achtung, welche wir dem höchsten Wesen schuldig sind. Wir müßten vielmehr alle fürchterlichen Begebenheiten der Natur als Strafmittel in einer höhern Hand ansehen, und bei ihrer Annäherung uns demüthig vor dieser obersten Gewalt beugen u. s. w. Dieser Einwurf aber ist in manchem Betrachte unrichtig und nichts bedeutend. Denn 1) erklärt er ja das Gefühl des Erhabenen selbst für sträflich, wenn es bei der Betrachtung der großen zerstörenden Naturwirkungen entstehet. Aber in einem Gefühle, welches so natürlich, und so allgemein bei jedem etwas gebildeten und sittlich guten Menschen entstehet, kann unmöglich an sich etwas Unrechtes liegen. Überhaupt kann man Gefühlen, als solchen, niemahls diesen Vorwurf machen, wofern sie nicht zu Bestimmung des Willens gegen das Vernunftgesetz gemißbraucht werden. Dieß aber kann nur bei sinnlichen Gefühlen und Trieben Statt finden, nicht aber bei einem so reinen und edeln Gefühle, das eigentlich dazu dienen soll, den Werth der Vernunft über die Sinnlichkeit anschaulich und lebhaft zu erhalten. 2) Es liegt dem Räsonnement, daß man sich bei furchtbaren Naturerscheinungen wirklich fürchten, und sich Gott als einen zornigen Richter vorstellen müsse, ein sehr unedeler Begriff von der Gottheit zum Grunde. Denn eine aufgeklärte und vernünftige Vorstellungsart von der Religion enthält nichts, was uns den höchsten Beherrscher der Welt als einen zornigen Rächer des Bösen darstellte, oder uns die physischen Übel in der Welt als bloße Strafen ansehen ließe. Wer sich bewußt ist, daß er nach seinem Vermögen die Gesetze der Vernunft zu erfüllen strebet, und gegen Gott, als seinen Vater, die lautersten Gesinnungen eines Kindes hägt, der hat ganz und gar nicht nöthig, sich vor ihm, oder vor den Wirkungen seiner Allmacht in der Sinnenwelt zu fürchten. Daß aber solche Menschen, die entweder aus Bewußtseyn ihrer verwerflichen und bösen Gesinnungen sich vor der Strafe Gottes scheuen, oder wegen allzu menschlicher und unrichtiger Vorstellungsarten von Gott ihn nur als einen gewaltigen Despoten ansehen, daß solche Menschen nicht

leicht einer erhabenen Idee bei den herrlichsten und feierlichsten Erscheinungen der Natur fähig sind, das kommt daher, weil sie sich wirklich fürchten.

III. Noch einige Anmerkungen zu diesen Erklärungen vom Erhabenen.

1) Das Gefühl des Erhabenen beruhet, wie das Gefühl des Schönen, auf einem Grunde in der Natur des Menschen selbst, und ist daher allgemein gültig und nothwendig. Dieser Grund ist kein anderer, als die Vernunft selbst, welche ihre Ideen weiter ausbreitet, als bloß für diese sinnliche Welt. Da nun ein jeder Mensch Anlage zur Vernunft hat, so hat auch jeder Anlage zu Gefühlen des Erhabenen. Wir dürfen nicht besorgen, daß unserm ästhetischen Urtheile über große und mächtige Gegenstände ein Anderer mit Grunde widersprechen könnte. Denn wenn auch gleich Er nichts bei der Vorstellung derselben empfindet, so kommt das bloß daher, weil es ihm an der Ausbildung der Grundlage des ästhetischen Gefühles mangelt.

Der Grund dieses Gefühls ist zwar a priori in der Seele; aber man kann doch nur unter einer gewissen Bedingung von den Menschen erwarten, daß es wirklich bei ihnen sich äußern werde. Diese Bedingung ist, daß das Gemüth zu leichter Hervorbringung der Vernunft-Ideen angeführt und empfänglich gemacht worden seyn muß. Vor allen Dingen müssen die moralischen Ideen in ziemlich hohem Grade cultivirt seyn; wodurch denn hernach alle übrigen Ideen, die mit der Moralität zusammen hängen, desto leichter erweckt werden. Es beruhet bei dem Erhabenen Alles auf dem Vermögen der Vernunft, sich über die Sinnlichkeit hinaus zu wagen. Denn dadurch, a) daß die Natur zu den Vernunft-Ideen unangemessen ist, wenn die Einbildungskraft sie ihnen anpassen will, und b) dadurch, daß nun die Vernunft einen höhern Schwung nimmt, und sich von der Natur unabhängig denket, daraus entstehet ganz allein dieses edle Gefühl. Wie können also Menschen ohne Cultur, in deren Seelen die ersten Begriffe von Moralität, von Herrschaft der Vernunft über Triebe und Neigungen der

Sinnlichkeit u. s. w. noch gleichsam in rohen und unbearbeiteten Massen, noch ganz unentwickelt liegen, — wie können, sage ich, diese so feiner Gefühle fähig seyn, wenn anders die Gegenstände nicht ganz außerordentlich auffallend und einladend sind! Wie können verderbte lasterhafte Menschen, die für Geistesgröße und edle Herrschaft der Vernunft über die Neigungen keinen Sinn haben, sondern stets von ihren Begierden an den Staub gefesselt sind, sich auf Ein Mahl zum Überirdischen empor schwingen! Einem solchen Unglücklichen fehlt es gewiß nicht an Anlage; aber nur der Mangel an Cultur, und die übele Richtung derselben sind Schuld, daß er nicht bei dem Brausen eines Wasserfalles in der Stille der Abenddämmerung, bei den übergroßen Eismassen, welche der Montblanc weit über die Wolken hinaus in die todten, stillen und öden Regionen der Luft empor thürmt, zu erhabenen Vorstellungen und Gefühlen hingerissen wird, oder daß er nicht bei dem Anblicke des gestirnten Nachthimmels mit Bewunderung erfüllt wird, und, indem seine Einbildungskraft diesen großen Vorstellungen nachhänget, sich plötzlich in eine Reihe von Ideen versetzet, die ihn seine Überlegenheit als Mensch über die sinnliche Natur fühlen lassen. Moralität stehet überhaupt in einem sehr genauen Zusammenhange mit diesen Gefühlen, worüber ich noch in den folgenden Anmerkungen einige Winke geben werde. Aber obgleich Cultur der moralischen Ideen in einigem Grade nothwendig ist, wenn uns das Erhabene der Natur rühren soll, so kann doch keinesweges daraus gefolgert werden, daß das Gefühl des Erhabenen ganz allein durch Cultur erzeugt werde. Denn eben dadurch, daß wir es auf Ideen der Moralität gründen, machen wir es von allem Zufälligen in der Menschennatur unabhängig, und erkennen, daß es auf einem Princip a priori beruhe. So wenig der Mensch die Grundsätze seiner Vernunft von der Erfahrung entlehnt hat, sondern vielmehr dieselben unabhängig von allem Sinnlichen, und ganz ursprünglich in sich hat und besitzet, eben so wenig liegt der letzte Grund vom Gefühle des Erhabenen bloß in der Erfahrung, sondern es entwickelt sich nur in eben dem Verhältnisse, als die practische Ver-

nunft stärker wird. Daher können wir demjenigen, der bei schönen Gegenständen nichts fühlt, Mangel des Geschmacks, und dem, der das Erhabene in der Natur nicht fühlt, Mangel des Gefühls beimessen. Aber zu beiden liegt doch die letzte Bedingung in Verstand und Vernunft, und in ihrer möglichen zweckmäßigen Zusammenstimmung zur Einbildungskraft als Vermögen der Anschauungen. Wir haben hier zwei Gefühle, welche sich von allen Fürgefühlen im Sinnengenusse sehr unterscheiden, weil die letzten keinen Grund a priori haben, sondern nur einige Menschen von besonderer Organisation derselben fähig sind. Nach einer sehr natürlichen Stufenfolge können wir also a) so wohl die gröbern, als feinern bloß sinnlichen Gefühle, welche bei unvernünftigen Thieren so wohl, als bei Menschen angetroffen werden, in die unterste Classe rechnen. b) Die rein ästhetischen Gefühle des Schönen und Erhabenen aber, welche nur bei sinnlich verständigen und vernünftigen Wesen, oder Menschen angetroffen werden, in die zweite. c) Die Gefühle der Vernunft, insonderheit die moralischen, welche ihren Grund allein in der practischen Vernunft haben, machen die dritte und vorzüglichste Classe der Gefühle aus.

2) Das Urtheil über das Erhabene kann eben so wohl, als das Urtheil über das Schöne, entweder rein oder unrein seyn. Das Geschmacksurtheil über Schönheit verliert, wie wir gesehen haben, an seiner Reinheit, wenn man etwas um gewisser Zwecke willen schön nennt; z. B. einen gut angelegten Garten, oder ein gut angelegtes Gebäude. Wenn man aber auf keine Zwecke siehet, sondern bloß nach dem freien Eindrucke urtheilt, den der Gegenstand auf unsere Reflexion macht, indem uns der Gegenstand an sich völlig uninteressant bleibt, so ist es ein reines Wohlgefallen an der Schönheit. — Nun, auch das Gefühl des Erhabenen kann unrein werden, so bald wir ein Vernunfturtheil über den Zweck des Dinges mit einmischen. Wir wollen dieses an einigen Beispielen, so wohl des mathematisch, als des dynamisch Erhabenen sehen.

a) Wenn das mathematisch Erhabene bloß aus dem Eindrucke der Größe des Gegenstandes entstehet, so darf hier schlechterdings kein Beispiel von solchen Dingen hergenom-

men werden, deren Größe schon durch den Zweck der Dinge bestimmet ist. Denn so bald sie diese zweckmäßige Größe überschreiten, so erregen sie kein Wohlgefallen mehr, sondern sind Gegenstände des Mißfallens. Denn man denke sich z. B. einen Menschen oder ein Thier, welche fünf bis sechs Mahl größer wären, als gewöhnlich. Diese Vorstellung stimmt gar nicht mit den Zwecken derselben überein, welche in der Gesellschaft und in der Verbindung mit andern Wesen ihrer Art von ihnen erreicht werden sollen. Eine solche Vorstellung von Größe wird mit dem Beinahmen ungeheuer belegt, und die Vorstellung des Erhabenen kann nicht durch sie bewirkt werden. — Ungeheuer ist also ein Gegenstand, wenn er durch seine Größe den Zweck, der den Begriff desselben ausmacht, vernichtet. — Auf eine ähnliche Art verhält sich's mit Kunstproducten, deren Zweck durch Menschen zu ihrem Gebrauche bestimmt ist, nach welchem denn auch die Größe derselben eingerichtet werden muß. Man denke sich ein Wohnhaus, wie ein Thurm hoch, oder eine Säule, eine Thür u. s. w., die gar kein Verhältniß zu den übrigen Theilen des Gebäudes hätten, oder eine Brücke über einen kleinen Strom, die sich wie ein Berg erhöbe, so werden durch diese Einrichtungen die Zwecke dieser Kunstproducte erschwert. Solche übermäßige Werke der Kunst nennet man colossalisch. Colossalisch wird also die bloße Darstellung eines Begriffes genannt, der für alle Darstellung beinahe zu groß ist, (an das relativ Ungeheuere grenzt,) weil der Zweck der Darstellung eines Begriffes dadurch, daß die Anschauung des Gegenstandes für unser Auffassungsvermögen beinahe zu groß ist, nur erschwert wird. — Wo es daher auf ästhetische Größenschätzung ankommt, da müssen wir uns bloß in der rohen Natur nach Beispielen umsehen, wo kein Zweck zuvor bestimmet hat, wie groß die Gegenstände derselben seyn sollen. Z. B. bei Felsen, Gebirgen, großen Strömen, Meeren, unendlicher Zeit, unendlichem Raume u. s. w. An Objecten dieser Art kann sich nichts Ungeheueres finden, sondern sie gefallen in dem reinern ästhetischen Urtheile bloß wegen ihrer erhabenen Übergröße; und dieses Wohlgefallen

wird auch nicht durch die Unregelmäßigkeit und Unzweckmäßigkeit zerstört, sondern vielmehr erhöhet.

b) Bei dem dynamisch Erhabenen findet eben diese Betrachtung Statt. Wenn wir einen Gegenstand der Natur bloß wegen seiner übergroßen Macht erhaben finden, so ist das Urtheil rein. Es kümmert uns ganz und gar nicht, zu welchen Zwecken der Gegenstand diese Macht ausübt, oder ob nur überall ein Zweck dabei vorhanden seyn möchte. Sondern bloß die Anschauung für sich, ohne alles weitere Interesse, erregt das Spiel der Einbildungskraft und der Vernunft-Ideen, wodurch das Gefühl des Wohlgefallens erzeugt wird. Wer das brausende Meer als einen drohenden Abgrund erhaben findet, hat ganz und gar nicht nöthig, hier auf Zwecke zu sehen. Wenn er aber dabei bedenkt, daß diese Bewegung heilsam ist, um die Fäulniß des Meerwassers zu verhüthen, um den Wasserthieren zum Aufenthaltsorte dienen zu können, um manche nützliche Producte vom Meeresgrunde abzuspülen und an den Strand zu werfen, oder die für das Land so nöthige Ausdünstung zu befördern, um entlegene Welttheile zu verbinden u. s. w., so verliert sich das Wohlgefallen an der Erhabenheit des Gegenstandes, und gehet in ein Wohlgefallen an der Nützlichkeit desselben über. Wer das Gewitter auf der Seite betrachtet, daß es die Luft von bösen Dünsten reinigt, daß es das Land befruchtet u. s. w., oder wer die Alpen, die Pyrenäen mit ihren Eisglätschern aus dem Gesichtspuncte ansieht, daß die Wolken ihre Feuchtigkeit daran absetzen, damit das flache Land durch Ströme und Bäche gewässert werde, der hat kein ästhetisches, sondern ein teleologisches Urtheil gefället, wo ganz und gar nicht von der Erhabenheit, sondern nur von der Nützlichkeit dieser Erscheinung die Rede ist.

3) Man hört öfters, daß die Ausdrücke gebraucht werden: Diese Tugend, diese Gesinnung ist schön, oder auch, sie ist erhaben. Es kann also gefragt werden, was von diesen Ausdrücken zu halten sey? —

a) Wenn von Schönheit und Erhabenheit in diesem Sinne geredet wird, so zeiget sich von selbst, daß dieß wohl

nicht ganz passend seyn könne, sondern nur sehr uneigentlich verstanden werden müsse. Denn nur allein die Vorstellungen von solchen Gegenständen, welche für die Einbildungskraft anschaulich gemacht werden können, sind einer ästhetischen Beurtheilung fähig. Sie sind für unsere Reflexion schön oder erhaben, je nachdem sie zur Erweckung der freien Thätigkeit des Verstandes oder der Vernunft-Ideen Veranlassung geben, und sind mit einem Gefühle des Wohlgefallens verbunden. Aber moralische Maximen sind Gegenstände von intellectueller Art, und können daher nicht eben so, wie die ästhetischen, auf unser Gemüth wirken. Daher wird man immer eine etwas uneigentliche Sprache reden, wenn man das Gefühl der Achtung gegen das moralische Gesetz mit dem Gefühle der Schönheit oder Erhabenheit vergleichen, und die Tugend eines Menschen, welcher diese Achtung durch Gesinnungen und Handlungen erweckt, eine schöne oder erhabene Tugend nennen wollte.

b) Bei dem Allen aber läßt sich doch der Ausdruck von moralischer Erhabenheit noch eher rechtfertigen, als der von moralischer Schönheit. Denn sittliche Gesetze sind mit einem reinen intellectuellen Interesse verbunden. Zwar beruhet das moralische Wohlgefallen nicht auf diesem Interesse, weil die Tugend alsdann nur um dieses Zweckes, nicht aber um ihrer selbst ausgeübt würde. Aber das Sittengesetz bringet doch nothwendig ein Interesse hervor. Dieses entstehet nähmlich dadurch, daß die Neigungen der Sinnlichkeit durch das Gesetz niedergeschlagen werden, und das Gesetz selbst als ein Gegenstand der Achtung erkannt wird. — Aber die reinen ästhetischen Urtheile sind ja mit gar keinem Interesse verbunden, d. i. sie beruhen auf keinem Interesse, und bringen auch keines, wenigstens nicht nothwendig, hervor. Eine schöne Tugend wäre also eine solche, welche uns völlig gleichgültig und uninteressant bliebe, welches sich aber offenbar widerspricht. — Wollte man aber gar das intellectuelle Wohlgefallen am Moralischen als ein ästhetisches Wohlgefallen für die Neigungen ansehen, so würde die Tugend auch nicht einmahl schön, sondern bloß angenehm für die Sinnlichkeit seyn. Man würde sie lieben,

weil sie als Mittel zu Befriedigung sinnlicher Neigungen gebraucht werden könnte. Sie würde alsdann völlig unecht und zu einem bloßen System der Glückseligkeit herabgewürdigt werden, da sie doch als reine Sittlichkeit an sich unsere Hochschätzung verdienen muß.

Da also die moralischen Gesinnungen und ihre Ausübung auf der Macht der Vernunft über die Sinnlichkeit beruhen, und in so fern unsere größte Achtung verdienen, so unterscheidet sich das Wohlgefallen an denselben von allen Schönheitsgefühlen. Aber eben dieses Gefühl der Achtung gegen die Vernunft findet sich doch in anderer Rücksicht bei dem Gefühle des Erhabenen in der Natur; und daher kann man reinen moralischen Gesinnungen mit weit größerm Rechte moralische Erhabenheit zuschreiben.

4) Überhaupt können wir den Ausdruck von Erhabenheit in allen Fällen gebrauchen, da sich auf irgend eine Art die Macht der Vernunft über die Sinnlichkeit offenbaret; aber doch nur in so fern, als dieses Übergewicht wirklich Statt findet. Selbst bei gewissen Affecten findet eine Beimischung von Erhabenheit Statt, wo nähmlich der Anblick eines Menschen, der nach diesen Affecten handelt, uns in eine Gemüthsstimmung versetzt, die derjenigen ähnlich ist, welche wir bei Betrachtung erhabener Gegenstände der leblosen Natur erhalten. Ich schmeichele mir, daß es Ihnen nicht gereuen wird, wenn wir uns bei diesem Umstande noch ein wenig verweilen.

Wenn wir gewisse Affecten erhaben nennen, so kann das nur in so fern geschehen, daß sie als eine Macht des Gemüthes, sich über die Hindernisse der Sinnlichkeit durch menschliche Grundsätze empor zu schwingen, vorgestellt, und dadurch interessant werden. Zuvörderst müssen wir uns einen richtigen Begriff von dem machen, was ein Affect heißt. Affecte muß man ja nicht mit Leidenschaften verwechseln. Denn Beide sind specifisch unterschieden. Die Affecten beziehen sich bloß auf das Gefühl; die Leidenschaften aber gehören dem Begehrungsvermögen an, und sind Neigungen, welche alle Bestimmbarkeit der Willkür durch Grundsätze erschweren, oder ganz unmöglich machen. Die Affecten sind

stürmisch und unvorsätzlich; die Leidenschaften aber sind anhaltend und überlegt. So ist z. B. der Unwille, als Zorn, ein Affect; aber als Haß, als Rachgier, ist er eine Leidenschaft. Leidenschaften können niemahls und in keinem Verhältnisse erhaben genannt werden, weil im Affect die Freiheit des Gemüthes zwar gehemmet, in der Leidenschaft aber aufgehoben wird. Nach dieser vorläufigen Erinnerung will ich einige Beispiele erhabener Affecten geben.

a) Der Enthusiasmus ist die Idee des Guten mit Affect. Dieser Enthusiasmus, ein Affect für die Ausbreitung des Guten, scheinet dermaßen erhaben zu seyn, daß man gemeiniglich vorgibt, ohne ihn könne nichts Großes ausgerichtet werden. Nun ist aber ein jeder Affect blind; entweder blind in der Wahl seines Zweckes, oder doch blind in der Ausführung des Zweckes, gesetzt auch, dieser wäre durch die Vernunft gegeben worden. Denn der Affect ist eine solche Bewegung des Gemüthes, welche das Gemüth unvermögend macht, sich nach freier Überlegung durch Grundsätze zu bestimmen. Also kann er doch auf keinerlei Weise ein Wohlgefallen der Vernunft verdienen. Allein gleichwohl ist der Enthusiasmus ästhetisch erhaben. Denn er ist eine Anspannung der Kräfte durch Ideen, welche dem Gemüthe einen Schwung geben, der weit mächtiger und dauerhafter wirkt, als der Antrieb durch Sinnenvorstellungen.

b) Ein jeder Affect von der wackern Art ist ästhetisch erhaben. Ich verstehe darunter jeden Affect, der das Bewußtseyn unserer Kräfte, jeden Widerstand zu überwinden, rege macht, jeden Affect, der ein tapferes, starkes, überlegenes, rüstiges Gemüth, animum strenuum, verkündigt. So ist z. B. der Zorn ästhetisch erhaben. Selbst sogar die Verzweifelung, wohl verstanden, die entrüstete, thätige, nicht aber die verzagte, in sich zusammensinkende Verzweifelung. Solchen rüstigen Affecten sind die schmelzenden entgegen gesetzt. Diese unterscheiden sich von jenen dadurch, daß sie selbst die Bestrebung, zu widerstehen, zu einem Gegenstande der Unlust machen. Diese verrathen ein welkes und schlaffes Gemüth, animum languidum, und haben gar nichts Edeles an sich, können aber doch wohl unter gewissen Umstän-

den mit zum Schönen der Sinnesart gerechnet werden. Daher sind auch die so genannten Rührungen, welche bis zum Affect stark werden können, sehr verschieden. Man hat muthige, man hat zärtliche Rührungen. Die letzten, wenn sie bis zum Affect steigen, taugen ganz und gar nichts. Der Hang dazu ist das, was man Empfindelei nennt. Ein theilnehmender Schmerz, der sich gar nicht will trösten lassen, oder ein solcher, auf den wir uns, vollends, wenn er erdichtete Übel, wie in Romanen und Schauspielen, betrifft, vorsätzlich einlassen, bis zur Täuschung durch die Phantasie, nicht anders, als ob es wirkliche Übel wären, einlassen, — ein solcher Schmerz beweiset und macht eine weiche, aber auch zugleich schwache Seele. Sie zeigt freilich nicht eine schlechte und häßliche Seele, darf doch aber nicht enthusiastisch, sondern allenfalls phantastisch genannt werden. Sie ersehen hieraus, was man zu halten hat von Romanen, weinerlichen Schauspielen, und allen jenen schalen Sittenvorschriften, die mit fälschlich so genannten edeln Gesinnungen tändeln. Sie machen in der That nur das Herz welk und unempfindlich für die strenge Vorschrift der Pflicht; sie machen es unfähig aller Achtung für die Würde der Menschheit in unserer Person, und für das Recht der Menschen, welches ganz etwas anders, als ihre Glückseligkeit ist; kurz, sie machen es überhaupt aller festen Grundsätze unfähig. Um kein Haar besser ist sogar ein Religionsvertrag, welcher eine kriechende Gunstbewerbung und Einschmeichelung empfiehlt, die alles Vertrauen auf eigenes Vermögen zum Widerstande gegen das Böse in uns aufgibt. Rüstige Entschlossenheit, die Kräfte, die uns bei aller unserer Gebrechlichkeit doch noch übrig bleiben, zu Überwindung der Neigungen zu versuchen, das ist die rechte Art, dem höchsten Wesen gefällig zu werden. Nicht aber jene falsche Demuth, welche durch Selbstverachtung, durch winselnde erheuchelte Reue, und eine bloß leidende Gemüthsfassung die Gottheit zu gewinnen vermeinet. Solcher Unrath verträgt sich nicht einmahl mit dem, was zur Schönheit, weit weniger aber noch mit dem, was zur Erhabenheit der Gemüthsart gezählt werden könnte.

Aber bei dem Allen ist es noch nicht zur Erhabenheit hinreichend, daß die Gemüthsbewegungen bloß stürmisch sind. Stürmische Gemüthsbewegungen, sie mögen nun unter dem Nahmen der Erbauung zu Ideen der Religion sich gesellen, oder als bloß zur Cultur gehörig mit Ideen verbunden werden, die ein gesellschaftliches Interesse enthalten, können freilich die Einbildungskraft erweitern, aufschwellen und spannen. Allein auf die Ehre einer erhabenen Darstellung können sie bloß deßwegen noch nicht Anspruch machen. Nur alsdann können sie es, wenn sie eine Gemüthsstimmung zurücklassen, die, wenn gleich nur indirecte, auf das Bewußtseyn seiner Stärke und Entschlossenheit zu demjenigen, was reine intellectuelle Zweckmäßigkeit bei sich führet, dem Übersinnlichen, Einfluß hat. Denn wenn dieses nicht ist, wenn sie nicht das Bewußtseyn der Stärke und Entschlossenheit zu einem Vernunftsiege, directe oder indirecte, aufwecken, so sind alle diese Rührungen nichts mehr werth, als höchstens eine Motion, welche man der Gesundheit wegen gern hat. Die angenehme Mattigkeit, welche auf eine solche Rüttelung durch das Spiel der Affecten erfolgt, ist ein Genuß des Wohlbefindens aus dem hergestellten Gleichgewichte der mancherlei Lebenskräfte in uns, der eben so auch nach einem Ballspiele, nach einem Spazierritte, nach einer Tanz- oder Fechtstunde erfolgen kann. Es ist nur der einzige Unterschied, daß dort das bewegende Princip größten Theils in uns, hier hingegen außer uns ist. Man erzählt, daß die Wohllüstlinge des Orients es so behaglich finden, wenn sie nach dem Bade ihren Körper gleichsam durchkneten, und alle ihre Muskeln und Gelenke sanft drücken und biegen lassen. Jene Affectmotion, wenn sie weiter nichts, als dieß ist, läuft mit diesem Genusse auf eins hinaus. Da glaubt sich nun Mancher durch eine Predigt erbauet, in welcher doch schlechterdings nichts aufgebauet ist, nähmlich kein System guter Maximen. Mancher glaubt sich durch ein Trauerspiel gebessert, der doch bloß über glücklich vertriebene lange Weile froh ist. Also muß das Erhabene dieser Art jederzeit Beziehung auf die Denkungsart haben, d. i. auf Maximen, dem In-

tellectuellen und den Vernunft-Ideen über die Sinnlichkeit Obermacht zu verschaffen.

Eben diese Beziehung auf Maximen, der Vernunft über die Sinnlichkeit Oberhand zu verschaffen, kann selbst alsdann noch Erhabenheit mit sich führen, wenn gleich die Maximen falsch seyn, d. i. wenn gleich die Vernunft irren, und selbst schreckliche und böse Handlungen gebiethen, und ausführen sollte. Ich will davon ein Beispiel anführen. — Als Constantinopel von den Türken erobert wurde, fiel Irene, eine junge Griechinn aus einem vornehmen Geschlechte, in die Hände Mahomet's II., der damahls in der Blüthe der Jugend und in dem ersten Glanze seines Ruhmes war. Die Reitzungen der Irene besiegten das wilde Herz Mahomet's. Er übergab sich ganz seiner neuen Geliebten, und sperrte sich mit ihr ein, indem er selbst seinen Ministern den Zugang verwehrte. Seine Leidenschaft schien mit der Zeit zuzunehmen. Bei den wichtigsten Unternehmungen verließ er oft die Armee und flog zu seiner Irene. Der Krieg stand still; denn Eroberungen waren jetzt nicht mehr die liebste Leidenschaft des Monarchen. Die Soldaten, die an Beute gewöhnt waren, fingen an, zu murren, und der Aufruhr steckte selbst ihre Befehlshaber an. Der Bassa Mustapha, der hierbei bloß die Pflicht der Treue gegen seinen Herrn zu Rathe zog, war der Erste, der ihm zu hinterbringen wagte, was man öffentlich zum Nachtheile seiner Ehre sprach. — Der Sultan faßte, nach einem finstern Stillschweigen, seinen Entschluß. Er befahl dem Mustapha, die Armee den nächsten Morgen zu versammeln, und begab sich darauf eilend in Irene'ns Zimmer. Er hatte noch nie vorher sie so reitzend gefunden; niemahls noch so viele zärtliche Liebkosungen an sie verschwendet. Um ihrer Schönheit noch einen neuen Glanz zu geben, befahl er ihren Sclavinnen, sie den nächsten Morgen mit aller möglichen Kunst und Sorgfalt zu schmücken. Er nahm sie bei der Hand, führte sie mitten unter die Armee, riß ihr da den Schleier vom Gesichte, und fragte seine Bassen mit einer wilden Miene, ob sie jemahls eine so vollkommene Schönheit gesehen hätten? Nach einer ehrfurchtsvollen Pause ergriff er die junge Grie-

chinn mit der einen Hand bei ihren schönen Locken, mit der andern riß er sein Schwert aus der Scheide, und schlug ihr mit Einem Streiche den Kopf ab. Darauf wandte er sich zu seinen Großen, und sagte mit wilden und wüthenden Augen: Dieses Schwert kann, wenn ich will, die Bande der Liebe zerhauen. — Die Handlung so wohl, als die Maxime, die sie geboth, sind freilich verwerflich. Allein die Urquelle, aus der Alles entsprang, scheint doch gewiß alle Achtung zu verdienen, und man bedauert nur, daß Unrath ihre Lauterkeit trübte. Denn aus eben dieser Quelle könnte das Größte und Beste entspringen. Wenn Peter der Große eins der schönsten und geliebtesten Fräulein seines Hofes dennoch dem Schwerte der Gerechtigkeit überlassen konnte, nachdem er auf dem Schaffot in einer gütigen Umarmung Abschied von ihm genommen hatte, so war die Quelle dieser Handlung keine andere.

Alles Erhabene muß also ein Bewußtseyn der Übermacht des übersinnlichen Theils unseres Selbst über den sinnlichen erwecken. Man darf ganz und gar nicht besorgen, daß das Gefühl des Erhabenen durch eine solche abgezogene Darstellungsart, die in Ansehung des Sinnlichen gänzlich negativ wird, verlieren werde. Denn die Einbildungskraft, ob sie gleich über das Sinnliche hinaus nichts mehr findet, woran sie sich halten kann, fühlt sich dennoch auch eben durch diese Wegschaffung der Schranken der Sinnlichkeit unbegrenzt. Jene Absonderung des Sinnlichen ist also gleichsam eine Darstellung des Unendlichen. Diese kann zwar freilich eben darum niemahls etwas anders, als bloß eine negative Darstellung seyn; allein nichts desto weniger wird die Seele erweitert. In dem Mosaischen Gesetzbuche gibt es vielleicht keine erhabenere Stelle, als das Geboth: Du sollst dir kein Bildniß machen, noch irgend ein Gleichniß, weder dessen, was im Himmel, noch auf Erden, noch unter der Erden ist u. s. w. Hier wird auch der Einbildungskraft aller Stoff der Sinnlichkeit abgeschnitten, aber eben dadurch werden auch die Schranken nieder gerissen, welche den Flug des Geistes in die Regionen des Übersinnlichen hemmten. Dieses Geboth kann vielleicht allein den Enthusias-

mus erklären, den das Jüdische Volk in seiner gesitteten Epoche für seine Religion fühlte, wenn es sich mit andern in die Schranken roher Sinnlichkeit eingeschlossenen Völkern verglich. Eben dasselbe gilt auch von der Vorstellung des moralischen Gesetzes und der Anlage zur Moralität in uns. Es ist eine ganz irrige Besorgniß, daß, wenn man sie alles dessen beraubt, was sie den Sinnen empfehlen kann, sie alsdann keine andere, als kalte leblose Billigung, und keine bewegende Kraft oder Rührung bei sich führen würde. Es verhält sich gerade umgekehrt. Denn da, wo nun Sinne und Einbildungskraft nichts mehr vor sich sehen, und dennoch die unverkennliche und unauslöschliche Idee der Sittlichkeit übrig bleibt, würde es eher nöthig seyn, den Schwung einer unbegrenzten Einbildungskraft zu mäßigen, um ihn nicht bis zum Enthusiasmus steigen zu lassen, als, aus Furcht vor Kraftlosigkeit dieser Ideen, in Bildern und kindischem Apparat Hülfe für sie zu suchen. —

So wie auf der einen Seite der Enthusiasmus und überhaupt alle Affecten von der rüstigen Art tauglich sind, das Gefühl des Erhabenen zu erwecken, so ist auch auf der andern Seite sogar Affectlosigkeit dazu geschickt, welches Anfangs befremdlich scheinet.

5) Affectlosigkeit, (Apathie, ein Phlegma in der guten Bedeutung des Wortes,) wenn sie dadurch erhalten wird, daß das Gemüth seinen unwandelbaren Grundsätzen nachdrücklich nachgehet, ist noch auf eine weit vorzüglichere Art erhaben. Denn diese Affectlosigkeit hat zugleich das Wohlgefallen der reinen Vernunft auf ihrer Seite. Eine solche Gemüthsart heißt allein edel. Dieser Ausdruck ist nachher auch auf Sachen, z. B. auf Gebäude, auf Kleidung, auf Schreibart, auf körperlichen Anstand u. s. w. angewandt worden, wenn diese nicht so wohl Verwunderung, als Bewunderung erregen. Denn Verwunderung ist weiter nichts, als ein Affect in der Vorstellung einer Neuigkeit, welche die Erwartung übersteigt. Bewunderung aber ist eine Verwunderung, die bei'm Verlust der Neuigkeit nicht aufhört. Ich gebe diese Erklärung jetzt nur beiläufig, indem ich davon

noch bei einer andern Gelegenheit zu reden haben werde. Eine edle Gemüthsart erregt Bewunderung, wenn Ideen in ihrer Darstellung unabsichtlich und ohne Kunst zum ästhetischen Wohlgefallen zusammen stimmen.

6) Auch Einfalt, oder kunstlose Zweckmäßigkeit in Natur und Sitten, erregt ebenfalls ein Gefühl des Erhabenen, weil sich Einfalt vom überladenen Schmucke und leerem Prunke so sehr unterscheidet, als die Vernunft von den nichtigen Reitzen der Sinnlichkeit. Einfalt ist gleichsam der Styl der Natur im Erhabenen, und also auch der Sittlichkeit. Denn Sittlichkeit ist gleichsam eine zweite, übersinnliche Natur, wovon wir nur die Gesetze kennen, ohne jedoch das übersinnliche Vermögen in uns selbst, welches den Grund dieser Gesetzgebung enthält, durch irgend eine Anschauung erreichen zu können.

7) Auch noch die Absonderung von menschlicher Gesellschaft wird als etwas Erhabenes angesehen, wenn sie auf Ideen beruhet, welche über alles sinnliche Interesse hinweg sehen. Sich selbst genug seyn, mithin Gesellschaft nicht bedürfen, ohne doch ungesellig zu seyn, d. i. sie zu fliehen, ist etwas dem Erhabenen sich Näherndes, so wie überhaupt jede Überhebung von Bedürfnissen. Dagegen ist Menschen zu fliehen, aus Misanthropie, weil man sie etwa anfeindet, oder aus Anthropophobie, Menschenscheu, weil man sie als seine Feinde fürchtet, Theils etwas Häßliches, Theils Verächtliches. Gleichwohl gibt es doch auch eine, wiewohl sehr uneigentlich so genannte Misanthropie, wozu die Anlage sich mit dem Alter in den Gemüthern vieler wohldenkenden Menschen einzufinden pflegt. Diese Misanthropie ist zwar, was das Wohlwollen betrifft, philanthropisch genug, nur fehlt es ihr am Wohlgefallen am Menschen, wovon sie durch eine lange traurige Erfahrung ziemlich weit abgebracht ist. Zeugnisse von dieser philanthropischen Misanthropie geben der Hang zur Eingezogenheit, der phantastische Wunsch, auf einem entlegenen Landhäuschen, oder auch bei jungen Personen die erträumte Glückseligkeit, auf einer der übrigen Welt unbekannten Insel mit einer kleinen Familie sein Leben hinbrin-

gen zu können. Die Romanschreiber, oder Dichter der Robinsonaden wissen dieß sehr gut zu benutzen. Falschheit, Undankbarkeit, Ungerechtigkeit, das Kindische, in den (von uns selbst) für wichtig und groß gehaltenen Zwecken, in deren Verfolgung sich Menschen selbst, und unter einander, alle erdenklichen Übel anthun, — alle diese Dinge stehen mit der Idee dessen, was Menschen seyn könnten, wenn sie nur wollten, dermaßen im Widerspruche, und sind dem lebhaften Wunsche, sie besser zu sehen, so sehr entgegen, daß die Verzichtthuung auf alle gesellschaftlichen Freuden nur ein kleines Opfer zu seyn scheint, um sie nicht zu hassen, da man sie doch nun einmahl nicht lieben kann. Die Traurigkeit, nicht über die Übel, welche das Schicksal über andere Menschen verhängt, wovon die Sympathie Ursache ist, sondern eine andere Art von Traurigkeit, welche sie sich selbst verursachen, ist erhaben. Nähmlich eine auf der Apathie in Grundsätzen beruhende Traurigkeit ist um deßwillen erhaben, weil sie auf Ideen beruhet. Jene erste, aus Sympathie entspringende Traurigkeit, kann allenfalls nur für schön gelten. — Ich bemerke dieß nur noch, um zu erinnern, daß auch Betrübniß, (nicht niedergeschlagene Traurigkeit,) mit zu den rüstigen Affecten gezählt werden könne, wenn sie in moralischen Ideen ihren Grund hat. Wenn sie aber bloß auf Sympathie gegründet, und als solche auch liebenswürdig ist, so gehört sie bloß zu den schmelzenden Affecten. Ich denke, dieß wird hinreichend seyn, auf die Gemüthsstimmung aufmerksam zu machen, die nur in dem ersten Falle erhaben ist.

8) Zum Beschlusse dieser Analyse des Gefühls des Erhabenen will ich nun noch die versprochene Vergleichung zwischen den Gefühlen des Schönen und Erhabenen anstellen, deren Hauptpuncte schon im Anfange dieses Capitels angedeutet wurden. Zwischen beiden Gefühlen finden sich manche merkwürdige Ähnlichkeiten, aber ebenfalls auch wichtige Verschiedenheiten.

A) Ähnlichkeiten. a) Beide ästhetische Urtheile bewirken in uns ein unintereſſirtes Wohlgefallen, indem dabei auf gar keinen Zweck gesehen wird, weßwegen der Gegen-

stand gefallen könnte, wie vorhin gezeigt worden ist. Es ist ein freies Wohlgefallen, das nicht aus Interesse für die Existenz des Gegenstandes entstehet. b) Beide sind immer nur einzelne Urtheile. Denn wenn uns ein Gegenstand schön oder erhaben vorkommt, so ist es immer nur dieser Gegenstand, und nicht eine ganze Classe von Dingen seiner Art. Diese Urtheile sind also, so fern sie ästhetisch sind, nicht objectiv allgemein gültig, weil sie nur immer bei Veranlassung eines einzelnen Falles in der Erfahrung gefällt werden. c) Aber dennoch sind sie beide subjectiv allgemein gültig, d. i. wir erwarten von jedem Menschen, daß er unserm Urtheile beistimmen würde, wenn er nur unsere Erfahrung machte. Wenn auch gleich die Beistimmung nicht wirklich erfolgt, so glauben wir doch zu der Forderung berechtigt zu seyn, daß hier nicht nach Willkür, sondern nach einem subjectiven Princip a priori geurtheilt werden müßte. d) Beide Urtheile beruhen nicht auf bestimmten Begriffen, sondern bloß auf Reflexion über den Gegenstand. Das Wohlgefallen über das Schöne und Erhabene kann also zu keiner andern Classe des Wohlgefallens gezählt werden. Es gibt überhaupt nur vier Arten des Wohlgefallens. Nähmlich, das sinnlich Angenehme, das Schöne, das Erhabene, und das schlechthin Gute. Das sinnlich Angenehme gefällt wegen des wahren oder vermeinten Vortheils, den wir daraus zur Befriedigung unserer sinnlichen Neigungen ziehen. Es werden aber hierunter nicht bloß die gröbern, sondern auch die feinern Neigungen der Sinnlichkeit, z. B. der Einbildungskraft, der Sympathie u. s. w. verstanden. Das sinnlich Gute beruhet auf Begriffen a priori, und das Wohlgefallen daran ist schlechthin nothwendig. Aber das Schöne und Erhabene beruhen auf keinen bestimmten Begriffen, sondern das Wohlgefallen daran beruhet auf dem Bewußtseyn einer Zweckmäßigkeit ohne bestimmten Zweck. e) Eben daher erwerben wir uns auch durch diese ästhetischen Urtheile keine Erkenntniß von Gegenständen, sondern sie sind nur mit einem Gefühle von Lust verbunden.

Einige Beispiele werden zur Erläuterung dieser Ähnlichkeiten hinlänglich seyn. Wenn wir uns z. B. eine grü-

ne, mit Blumen geschmückte Flur vorstellen, so ist dieser Gegenstand schön. Aber nicht darum, weil er mir oder andern Geschöpfen Nutzen bringen kann. Sondern ohne auf einen bestimmten Begriff von demselben zu denken, ohne meine Kenntnisse davon erweitern zu wollen, urtheile ich über seine Schönheit, und glaube, daß alle Menschen mit gesunden Augen und Gemüthskräften so urtheilen werden. — Der Anblick eines Vulcans, wie der Vesuv oder Ätna, wenn er tobend seine Flammenströme ausspeiet, ist erhaben. Wenn der Zuschauer auch gar keinen Begriff davon hätte, woher dieses Feuer kommt, oder was für Folgen es haben wird, wenn er, auch gar kein Interesse, weder für noch wider die Fortdauer dieser Erscheinung hätte, so urtheilt er dennoch über die Erhabenheit derselben, und glaubt, daß Jedermann sein Gefühl haben werde.

B) Verschiedenheiten. a) Das Schöne findet sich in einzelnen begrenzten Vorstellungen von Dingen, z. B. Blumen, Thieren, Muscheln u. s. w. Aber das Erhabene liegt in einer Vorstellung, die unbegrenzt ist. Der Gegenstand selbst, welcher Veranlassung zu Gefühlen des Erhabenen gibt, ist zwar stets begrenzt; aber gleichwohl kann ihn, da er übergroß ist, die Einbildungskraft nicht umfassen. Die Vernunft tritt hinzu und reißt die Schranken der Einbildungskraft nieder, und auf diese Art entstehet eigentlich das Gefühl des Erhabenen. b) Dem Gefühle des Schönen liegt ein unbestimmter Begriff des Verstandes zum Grunde, weil das Mannigfaltige der Einbildungskraft durch den Verstand zu einem gewissen zweckmäßigen Ganzen verbunden wird. Dem Gefühle des Erhabenen aber liegt ein unbestimmter Vernunftbegriff zum Grunde, indem dasjenige, was für die Einbildungskraft zu groß und unbegrenzt ist, doch nach den Vernunft-Ideen der Totalität als etwas Ganzes vorgestellt wird. c) Gefühl der Schönheit hat es vorzüglich mit einer Qualität oder inneren Beschaffenheit des Gegenstandes zu thun, indem die Schönheit diese Beschaffenheit selbst zu seyn scheinet. Gefühl der Erhabenheit aber gehet auf die Größe oder Quantität des Gegenstandes und seiner Vorstellung in der Einbildungskraft. d) Das Wohlgefallen am

Schönen ist ein leichtes Spiel der Einbildungskraft in Beziehung auf den Verstand, als Vermögen der Begriffe, welches aus ruhiger Betrachtung des Gegenstandes entstehet. Daher ist es ein Gefühl von directer Beförderung des Lebens. — Das Wohlgefallen am Erhabenen aber ist eine ernstlichere Beschäftigung der Einbildungskraft, wo die Lebenskräfte bald auf einen Augenblick gehemmt werden, bald sich wieder stärker ergießen, wodurch das Gemüth in stärkere Bewegung gesetzt wird. e) Das Schöne bestehet in einer gewissen Zweckmäßigkeit, welche wir dem Gegenstande selbst beilegen, und deßwegen Wohlgefallen an ihm finden; obgleich der Gegenstand nur Veranlassung gab, daß wir unsere Einbildungskraft und unsern Verstand zweckmäßig beschäftigen konnten. Die Natur, so fern sie schön für uns ist, kommt uns vor als ein Ganzes, welches gewisser Maßen zweckmäßig geordnet zu seyn scheinet, um unser Wohlgefallen zu erregen, ohne daß wir doch nur irgend einen Zweck nahmhaft anzugeben im Stande wären. Wir sehen in dieser Rücksicht die Natur nicht bloß als blinden zwecklosen Mechanismus, sondern als Kunstwerk an, welches von einer verständigen Künstlerinn also geordnet und geformt ist. — Aber das Gefühl des Erhabenen wird erregt, wenn uns die Gegenstände ganz zweckwidrig vorkommen, und von der Einbildungskraft gar nicht umfaßt werden können. Die Natur in der größten Unordnung und Regellosigkeit gibt dem Gemüthe die meiste Veranlassung zu erhabenen Gefühlen, obgleich, wie im Vorigen gezeigt worden ist, auch hierbei eine subjective Zweckmäßigkeit in Zusammenstimmung der Einbildungskraft zu Vernunft-Ideen Statt findet, woraus das Wohlgefallen am Erhabenen entstehet. Denn gerade die Unangemessenheit der Einbildungskraft ist für die Vernunft zweckmäßig.

Nur ein Beispiel des Erhabenen will ich anführen, woran wir diese fünf Verschiedenheiten von der Schönheit bemerken können. Die Vorstellung eines überstarken Gewitters 1) ist keine einzelne begrenzte, sondern für die Einbildungskraft unbegrenzte Vorstellung. Je mehr wir das Bild einer solchen furchtbaren Naturerscheinung in unserer

Seele ausmahlen, und uns einen Totaleindruck davon zu verschaffen suchen, desto mehr fühlen wir die Schwäche unserer Einbildungskraft. 2) Sie beziehet sich auf die Idee der Vernunft, daß das Mannigfaltige derselben dennoch in ein Ganzes zusammengefaßt werden müsse, wodurch die lebhafte Beziehung sinnlicher Vorstellungen auf unser übersinnliches Vernunftvermögen möglich wird, die das eigentlich Charakteristische des Gefühls vom Erhabenen ausmacht. 3) Die Vorstellung des Gewitters wird aber hier nur in Ansehung der Größe der Macht betrachtet, welche durch ihre großen Wirkungen sichtbar wird. Die andern Beschaffenheiten dieser Erscheinung kommen hier nicht in Betrachtung, wenn von Erweckung erhabener Gefühle die Rede ist. 4) Aber eben diese Vorstellung der mächtigen Natur ist es, welche die Einbildungskraft bald anziehet, bald zurückstößt, und sie in diejenige ernsthafte Stimmung versetzet, welche zur Erzeugung dieser Gefühle so nothwendig ist. 5) Endlich wird auch bei der Vorstellung des Gewitters die wilde Regellosigkeit und Verwirrung, worin die Natur sich zu befinden scheinet, mehr noch, als alles Andere, das Gefühl des Erhabenen von der Schönheit unterscheiden. So wenig man das Gewitter eine schöne Erscheinung nennen kann, eben so wenig wird man den Gesang der Nachtigall, oder eine Blume erhaben nennen können.

Zweiter Abschnitt.

Von den nicht rein ästhetischen Gefühlen.

Außer dem rein ästhetischen Wohlgefallen am Schönen und Erhabenen gibt es überhaupt nur noch zweierlei Arten der Fürgefühle, nähmlich das sinnlich Angenehme und das moralisch Gute. Beide aber unterscheiden sich, wie wir schon gehört haben, von den rein ästhetischen Gefühlen durch das Interesse, welches sie mit sich führen. Bei dem sinnlich Angenehmen ist es Interesse der Sinne, bei dem mo=

ralisch Guten ein Interesse der Vernunft an dem Daseyn des lusterweckenden Gegenstandes. Gleich Anfangs meiner Abhandlung von den rein ästhetischen Gefühlen habe ich bemerkt, daß diese nicht immer ganz rein in den gefühlerweckenden Gegenständen der Natur so wohl, als der Kunst, angetroffen, sondern oft mehr oder weniger mit den Gefühlen der Sinnlichkeit und der Vernunft vermischt sind, wie denn diese Vermischung aus mehrern, hier und da bereits angeführten Beispielen wahrzunehmen gewesen ist. Auch habe ich schon bemerkt, daß Manches so wohl von den Gefühlen der Sinnlichkeit, als auch der Vernunft, ein nicht verwerflicher ästhetischer Kunststoff seyn könne. Dieses gab Veranlassung, den ersten Theil der allgemeinen Ästhetik, der von dem ästhetischen Stoffe, oder den Gefühlen handelt, in zwei Abschnitte zu zerlegen, deren erster von den rein ästhetischen Gefühlen des Schönen und Erhabenen, der zweite aber von den nicht rein ästhetischen Gefühlen handelt.

1. Capitel.

Von den Gefühlen der Vernunft.

Gefühle der Vernunft sind solche, welche bloß durch die Wirkungen der Vernunft hervorgebracht werden. Da nun die Vernunft Theils theoretisch, Theils practisch ist, so kann man auch die daher entspringenden Gefühle theoretische und practische nennen. Die practischen Gefühle der Vernunft sind die moralischen oder sittlichen. — Die Objecte, welche die Vernunftgefühle erzeugen, sind weder körperliche Veränderungen, noch Beziehungen der Objecte auf Bedürfnisse oder Neigungen, noch auch die Beurtheilung angeschauter Erscheinungen; sondern es sind entweder Vernunftkenntnisse, (durch die theoretische Vernunft,) oder Vernunfthandlungen durch die practische Vernunft. Die Lust, oder das Fürgefühl, welches durch die Vernunftwirkungen erzeugt wird, heißt die Billigung, so wie die Unlust oder das Widergefühl die Mißbilligung genannt werden kann.

Billigen und mißbilligen deutet auch oft die Vernunfthandlung selbst an, wodurch sie die Gegenstände der Ver-

nunft erkennt; oft aber bezieht man diese Ausdrücke auch auf das damit verknüpfte Gefühl. Dieser Mangel der Sprache darf uns indessen nicht wundern, da hier das Gefühl unzertrennlich mit der Erkenntniß verbunden ist. — Das allgemeine Gesetz für die Vernunftgefühle scheint zu seyn: Was der Vernunft gemäß vorgestellt wird, und ihre Wirksamkeit erweitert, gefällt im Begriffe oder wird gebilliget; was hingegen der Vernunft in unserer Vorstellung widerspricht, und ihre Wirksamkeit einschränkt, das mißfällt im Begriffe, oder wird gemißbilliget. — Die Wirkung der theoretischen Vernunft, welche gebilliget und gemißbilliget wird, ist die Vorstellung des Wahren und des Falschen. Das Wahre wird nur durch den Zusammenhang einer Erkenntniß mit Principien erkannt. Principien aber können nur durch Vernunft vorgestellt werden. Die Lust, welche die Vorstellung des Wahren erzeugt, führt den Nahmen Beifall. Da aber der Zusammenhang der Erkenntniß mit ihren obersten Gründen oft schwer zu erkennen ist, so hat der Beifall verschiedene Grade. Daher das Gefühl der apodictischen, der assertorischen und problematischen Gewißheit, des Glaubens, der Wahrscheinlichkeit u. s. w. Falschheit, Ungewißheit, Unglaube, Unwahrscheinlichkeit, Zweifel schränken die Vernunft in ihrer Wirksamkeit ein, und erregen daher die entgegengesetzten Gefühle. — Die Vernunftgefühle sind, für sich allein betrachtet, sehr schwach. Daher wird die damit verknüpfte Lust und Unlust sehr selten gefühlt, indem fast immer das Wahre und Falsche auch in einem andern Verhältnisse zu uns stehet, nachdem es entweder sinnliche oder ästhetische Gefühle erweckt, die das schwächere Vernunftgefühl ganz unterdrücken.

I. Von den Gefühlen der theoretischen Vernunft.

1.

Ästhetische Wahrheit.

Da das Gefühl, welches aus der Beurtheilung des Wahren unmittelbar nach Begriffen entspringet, sich so häu=

sig mit den ästhetischen Gefühlen verschwistert, so müssen wir die Wahrheitswirkungen auf unser Gefühlsvermögen unter den Bedingungen mit erwägen, unter welchen Gegenstände überhaupt ästhetisch beurtheilt und sonderlich Werke der ästhetischen Kunst hervorgebracht werden.

Man verstehet unter Wahrheit überhaupt die Übereinstimmung einer Erkenntniß mit ihrem Gegenstande. Jede Wahrheit setzt also 1) eine Vorstellung voraus, und sodann, 2) daß diese Vorstellung mit dem Gegenstande übereinstimme. — Jede Vorstellung muß zuvörderst mit den Gesetzen des ganzen Vorstellungsvermögens, welches Theils in der Sinnlichkeit, Theils in dem Verstande in weiterer Bedeutung seinen Sitz hat, übereinstimmen. Denn wenn sie damit nicht übereinstimmte, so könnte sie nicht einmahl meine Vorstellung seyn, viel weniger sich auf einen Gegenstand beziehen. Die Übereinstimmung einer Vorstellung mit den Gesetzen des Vorstellungsvermögens heißet formale Wahrheit. Die Übereinstimmung einer Vorstellung mit dem Gegenstande selbst aber heißet materiale Wahrheit. Die Vorstellung eines viereckigen Zirkels hat keine formale Wahrheit, weil es den Gesetzen meines Verstandes widerspricht, viereckig und Zirkel zusammen in eine Einheit des Bewußtseyns zu verbinden. Eben so hat die Vorstellung eines Körpers ohne alle Ausdehnung keine formale Wahrheit, weil sie den Anschauungsgesetzen der Sinnlichkeit widerspricht. Daß hingegen Cajus gelehrt ist, hat zwar formale Wahrheit, d. i. es widerstreitet den Gesetzen unsers Erkenntnißvermögens ganz und gar nicht, die Vorstellungen, Cajus und gelehrt, zusammen in eine Einheit des Bewußtseyns zu verbinden. Aber daraus folget nun noch lange nicht, daß das Urtheil: Cajus ist gelehrt, materiale Wahrheit habe, d. i. daß Cajus nun auch wirklich gelehrt ist, und also der Gegenstand mit meinem Urtheile zusammenstimme. Es wird also die Wahrheit überhaupt in die formale und materiale zerfallen.

Aus dieser Erklärung ergibt sich ganz leicht, daß die formale Wahrheit immer und jederzeit der materialen schlechterdings vorangehen müsse; daß sie die nothwendige Bedingung, (Conditio sine qua non,) der materialen Wahrheit

ist, ob sie gleich die materiale Wahrheit noch nicht ausmacht. Weniger gelehrt ausgedrückt, heißt dieß so viel: Aus der gegebenen Erklärung erhellet, daß eine Vorstellung, welche materiale Wahrheit haben soll, schlechterdings formal wahr seyn müsse. Die formale Wahrheit geht deßhalb der materialen Wahrheit voraus, und macht die nothwendige Bedingung derselben, weil jede Vorstellung, wenn sie anders unsere Vorstellung seyn soll, mit den Gesetzen unsers Erkenntnißvermögens übereinstimmen muß. — Der Richter untersucht bei der Aussage eines Zeugen zuerst, ob das, was er sagt, auch unter sich übereinstimmet, ob er sich nicht selbst widerspricht, ob sein Zeugniß formale Wahrheit hat, und nur dann erst, wenn diese sich findet, untersucht er, ob sein Zeugniß mit demjenigen, was er bezeugt, mit dem Gegenstande desselben übereinstimmet, ob es materiale Wahrheit hat. — Es würde ungereimt seyn, dieß Letzte zu untersuchen, ehe man das Erste außer Zweifel gesetzt hat, und der Richter wird den Zeugen verlachen, der widersprechende Dinge aussagt, und dennoch behauptet, daß sie sich zugetragen hätten. — Ein anderes Beispiel. Ich habe den Begriff von einer Maschine, mittelst welcher ich fliegen kann. Da kann ich zuerst fragen: Ist so ein Begriff an und für sich den Gesetzen des Denkens gemäß, ist er logisch möglich? Enthält er nicht etwa einen Widerspruch, wie den eines viereckigen Zirkels? Dann untersuche ich die formale Wahrheit, die auch die logische heißt, weil die Logik die Wissenschaft der formalen Denkgesetze ist. Ferner kann ich untersuchen, ob es wirklich eine solche Maschine gibt, und wenn dieses ist, ob mein Begriff, den ich von ihr habe, mit ihr zusammen stimmet, ob er materiale Wahrheit hat, welche auch die metaphysische oder reale heißt.

Wenn ich aus hinreichenden subjectiven so wohl, als objectiven Gründen einsehe, daß eine Vorstellung, sey es Begriff, oder Urtheil, oder Vernunftschluß, formale und materiale Wahrheit habe, so entstehet Gewißheit. Wenn sie aber auch Gründe wider sich hat, welche aber doch die Gründe dafür nicht aufwiegen, so entstehet nur Wahrscheinlichkeit. Denn dasjenige, was mehr Gründe für, als wider sich hat,

ist wahrscheinlich. Es hat nur den Schein, oder die Gestalt der Wahrheit, kann aber deßwegen doch noch nicht volle Wahrheit seyn. Wahrscheinlichkeit ist also ein Fürwahrhalten aus Gründen, wobei man sich aber bewußt ist, daß die Gründe unzureichend sind, sich von der Sache gewiß zu machen. Auch in Ansehung der Wahrscheinlichkeit kann man eine formale und materiale, oder eine logische und reale unterscheiden. Wenn die Wahrscheinlichkeit meinen Begriff oder mein Urtheil betrifft, so ist sie logisch oder formal, und heißt Probabilitas; betrifft sie aber die Sache, so ist sie real, und heißt alsdann Verisimilitudo. Wir können uns diesen Unterschied an den vorhin gegebenen Beispielen anschaulich machen. Habe ich mehr Gründe für, als wider die Möglichkeit eines Begriffes von einer Maschine, mittelst welcher ich fliegen kann, so entstehet formale logische Wahrscheinlichkeit aus dem Übergewichte innerer Gründe. Diese betrifft bloß meinen Begriff, mein Urtheil. Der Begriff hat Probabilität, er kommt mir, wie man sagt, plausibel vor. Habe ich aber mehr Gründe für, als wider das wirkliche Daseyn einer solchen Maschine und der Uebereinstimmung meines Begriffes mit diesem vorhandenen Objecte, so entstehet materiale, oder reale Wahrscheinlichkeit, welche die Sache selbst betrifft, die Verisimilitudo heißt. Übrigens verhält es sich in Ansehung der formalen und materialen Wahrscheinlichkeit, wie mit der formalen und materialen Wahrheit. Die formale Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit muß vorangehen, ehe die materiale Statt haben kann.

So wohl das Wahre, als das Wahrscheinliche, wird gebilliget, d. i. es wird von einem Fürgefühle begleitet, welches Beifall heißt. Das Unwahre und Unwahrscheinliche hingegen wird gemißbilliget; unser Erkenntniß- und Gefühlsvermögen empören sich dagegen; und dieß ist Unlust.

Der Philosoph im weitläuftigsten Verstande, dem es um Erkenntniß zu thun ist, d. i. der sich oder Andere von dem, was da ist oder seyn soll, unterrichten will, strebet überall nach der vollkommenen so wohl formalen, als materialen Wahrheit, ob er es gleich wegen der Schranken der Erkenntnißvermögen und der Unzulänglichkeit seiner Erfahrungen oft

bei bloßer Wahrscheinlichkeit bewenden lassen muß. Allein der ästhetische Künstler, der zum Zweck hat, auf das Gefühlsvermögen zu wirken, wird zwar auch vor allen Dingen seine Darstellungen der formalen Wahrheit, d. i. den Gesetzen der Anschaubarkeit und Denkbarkeit, so wie auch den Gesetzen der Erfahrung gemäß einrichten müssen. Jedoch kann er sich da auch gar gern schon an einer bloßen formalen Wahrscheinlichkeit begnügen. Denn 1) erfordert die Ausmittelung der vollkommenen Wahrheit oft eine große Anstrengung der Denkkraft, um mit völliger Gewißheit eingesehen und erkannt zu werden. Wenn aber die Denkkraft thätig ist, so sind wir zu sehr mit einem Gegenstande außer uns beschäftigt, als daß ein Bewußtseyn unseres selbsteigenen subjectiven Zustandes dabei Statt finden könnte. Wenn es sich nun so verhält, so thut 2) die bloße Wahrscheinlichkeit dem Künstler in Rücksicht der Einwirkung auf das Gefühlsvermögen eben dieselben, und wohl noch bessere Dienste, als die vollkommene Wahrheit, indem sie weit begreiflicher ist, als das Wahre, welches wegen Verborgenheit mancher kleinen Umstände und Mittelglieder nicht gut in einen Zusammenhang mit Principien der Wahrheit gebracht werden kann, und daher eben die übele Wirkung hervorbringen muß, welche die offenbare ausgemachte Unwahrheit hervorbringet. Was hingegen die materiale Wahrheit betrifft, so bleibt der ästhetische Künstler um diese in vielen Fällen, wenn es ihm nicht gerade um historische Treue zu thun ist, wenn er nicht gerade ein individuelles Vorbild der Natur nachahmen will, ganz und gar unbekümmert. Es kommt gar nicht darauf an, ob das, wovon die Rede ist, wirklich vorhanden, ob es wirklich geschehen sey, und ob die Darstellung des Künstlers mit dem Vorhandenen, mit dem Geschehenen übereinstimmend sey, oder nicht. Denn da der ästhetische Künstler nur die Absicht hat, durch seine Darstellung die Einbildungskraft und den Verstand durch ein freies Spiel ihrer Thätigkeit zu beschäftigen und dadurch ein Lustgefühl zu erwecken, so kommt es hier nur auf Wahrscheinlichkeit, das ist, es kommt nur auf überwiegende Gründe der Möglichkeit an, daß etwas also vorhanden seyn könne, also wirklich habe geschehen können, als der

Künstler uns durch seine Darstellung bereden will. Und dieses Wahrscheinliche ist zum Zwecke der ästhetischen Kunst oft weit schicklicher, als das wirklich materialiter Wahre, welches aus mancherlei kleinen verborgen bleibenden Ursachen öfters nicht gut als wahr vorstellbar ist. Es geschehen bisweilen Dinge, die ganz unmöglich erscheinen, da man seinen eigenen Augen nicht trauet, da eine Wirkung ohne alle Ursache zu seyn scheint. Dergleichen Dinge nimmt, wenn sie auch noch so wahr und wahrhaft gewiß wirklich wären, dennoch die Vorstellungskraft nicht gern an. Darauf gründet sich eine bekannte Vorschrift des Aristoteles, daß der Künstler oft das erdichtete Wahrscheinliche dem wirklich und materialiter Wahren, aber dennoch dabei Unwahrscheinlichen, vorziehen müsse. Denn das Erdichtete kann den Gesetzen der Erfahrung weit gemäßer erscheinen, als das Wahre.

Aus diesem Allen muß sich nun ein Begriff einer von der wissenschaftlichen Wahrheit ganz verschiedenen Wahrheit ergeben, welche die ästhetische Wahrheit heißt. Diese ist weiter nichts, oder braucht weiter nichts zu seyn, als eine formale und materiale Wahrscheinlichkeit, bezogen nicht auf das Erkenntniß- sondern auf das Gefühlsvermögen. Dazu ist hinreichend, daß eine Darstellung eines Gegenstandes, oder einer Begebenheit, oder einer Vorstellungsart vor der sinnlichen und imaginativen Anschauung ohne Ungereimtheit zusammen stimme und mit den offenbaren, so wohl reinen allgemeinen, als den besondern zufällig erscheinenden empirischen Denkgesetzen nicht im Widerspruche stehe.

Zu dieser ästhetischen Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit wird also weiter nichts erfordert, als daß der Gegenstand 1) innerlich mit sich selbst wohl überein stimme, d. i. daß er den Sinnen, der Einbildungskraft, dem Verstande, den Gesetzen der möglichen so wohl, als wirklichen Erfahrung gemäß vorstellbar sey. Dieß kann die innere ästhetische Wahrheit heißen. 2) Daß er äußerlich denjenigen Anschauungen und Begriffen, mit welchen er in Verbindung gebracht wird, vor der sinnlichen und imaginativen Anschauung, wie auch vor dem gemeinen Menschenverstande nicht widerstreite, und damit disharmonire. Und dieß kann die äußere ästhetische

Wahrheit heißen. Man wird ihn alsdann ästhetisch wahr nennen können, wenn er auch gleich nicht logisch, materialiter wahr seyn sollte. Es pflegt daher in der Ästhetik zu heißen: Daß etwas ästhetisch wahr, und dennoch wissenschaftlich falsch; und umgekehrt etwas wissenschaftlich wahr, und ästhetisch falsch seyn könne. Z. B. wenn es wissenschaftlich und materialiter wahr ist, daß die Erde sich um die ruhende Sonne bewegt, so ist es doch ästhetisch falsch. Denn in der gewöhnlichen Sinnenanschauung erscheint es ganz anders. Es läßt sich ohne offenbare Ungereimtheit vor der sinnlichen und imaginativen Anschauung und dem gemeinen Menschenverstande vorstellen, daß vielmehr die Sonne sich um die ruhende Erde bewege. Daher läßt der Künstler, z. B. der Dichter, ästhetisch richtig die Erde still stehen und die Sonne über sie hinwandeln. Eine Allee, die wirklich überall einerlei Breite hat, stellt sich dennoch dem Auge dessen, der an dem einen Ende stehet, gegen das andere Ende hin immer enger zusammen laufend dar. — Wenn schon die Sonne weder aus dem Meere emporsteigt, noch in das Meer wieder hinabsinkt, so ist der Dichter dennoch, auch ohne mythologische Begriffe, berechtigt, die Sonne aus dem Meere emporsteigen und wieder in das Meer hinabsinken zu lassen. Denn das sinnliche Vorstellungsvermögen kann diese Unrichtigkeit nicht bemerken. Vielmehr wird jeder Nachbar des Meeres alle Morgen und alle Abend durch die Anschauung überredet, daß der Dichter ästhetische Wahrheit beobachtet habe.

Gegenstände und Theile, die ihrer Natur, oder unserer Meinung nach nicht zusammen existiren können, dürfen nicht in Einem Bilde vereinigt werden. Wer hat je gesehen, daß ein Haifisch im Walde wohnt, oder ein Elephant im Meere lebt? Wir spotten des Mahlers, welcher delphinum sylvis appingit, fluctibus aprum. Was unsern einmahl festgesetzten Begriffen von der Natur überhaupt widerspricht, das ist unnatürlich, und gehört, in so fern die Unmöglichkeit sinnlich vor der Anschauung und vor dem gemeinen Menschenverstande erkannt wird, zu den Utopischen Dingen. Den Einwurf:

Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas,

beantwortet daher auch Horaz:

Scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim.
Sed non ut placidis coeant immitia, non ut
Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.

Es darf daher der Gegenstand, wenn auch an sich anschaubar und gedenkbar, niemahls den Dingen außer ihm widersprechen, sondern vielmehr muß er immer einen einleuchtenden zureichenden Grund in denselben haben. Daher dürfen keine Zwischengründe übergangen werden, welche die Einbildungskraft nicht füglich und mit leichter Mühe ergänzen kann. Ein solcher Mangel des einleuchtenden Zusammenhanges heißt eine Lücke. Wenn z. B. ein Mensch, den wir in gewissen Gesinnungen, oder in einem gewissen Vorhaben begriffen sehen, sich plötzlich ändert, ohne daß wir den geringsten Grund dafür entdecken, so ist das eine Lücke, es ist eine Verletzung der äußern Wahrheit, mit welcher das Wohlgefallen an der Erdichtung verloren gehet. Darum muß das ganze Gewebe der Erdichtung also vorgelegt werden, daß wir überall einleuchtend begreifen, wie das Folgende aus dem Vorhergehenden entstehet. Je genauer und offenbarer Alles zusammen hänget, und gleichsam in einander geschlungen ist, desto mehr sind wir damit zufrieden. Daß z. B. in der Ilias Achill unerbittlich zürnet, und nichts mehr mit dem Kriege zu thun haben will, das hänget mit seinem Charakter und der ihm von Agamemnon widerfahrenen Beleidigung genau zusammen. Wenn ihn aber gleichwohl am Ende Homer ohne Veranlassung wieder auf dem Kampfplatze erscheinen ließe, so würde das eine Lücke seyn, welche die Sache unwahrscheinlich machte. Allein durch den Tod seines höchst geliebten Freundes Patroclus und den Verlust seiner göttlichen Waffen wird diese Lücke ausgefüllt, und nun hängt Alles natürlich zusammen.

Das Wirkliche, welches der Künstler entweder selbst durch seine eigenen Sinne empfindet, oder durch Andere erfährt, ist der Grundstoff aller seiner Vorstellungen. Dieser Grundstoff läßt sich auf eine zwiefache Art bearbeiten. Entweder sondert der Dichter aus dem Wirklichen allgemeine Wahrheiten ab, und trägt diese Theils in Sätzen, Theils in

Verbindung mit Bildern vor. Oder er setzt aus dem Wirklichen Bilder und Begebenheiten zusammen, die er nicht im Ganzen empfunden und erfahren hat. Das heißt denn, er dichtet. Die Bilder und Begebenheiten werden entweder nach dem Muster und Maßstabe natürlicher Gegenstände und nach dem Gange des menschlichen Lebens, oder sie werden ohne Muster und Maßstab der wirklichen Natur, nach Willkür und Belieben gemacht. Dadurch entstehet denn eine zwiefache Art von Erdichtungen, wovon die eine Art historische, die andere Art aber poetische Erdichtungen schlechtweg genannt werden kann.

Man kann nähmlich 1) etwas erdichten, das dem gewöhnlichen Laufe der Natur gemäß, und von dem, was wirklich vorhanden ist und geschiehet, bloß darin unterschieden ist, daß ihm das historische Zeugniß seiner Wirklichkeit fehlt. Von dieser Art ist der gewöhnliche Stoff des epischen und dramatischen Gedichtes. Hier werden wirkliche Fälle, die in dem sittlichen und politischen Leben der Menschen vorkommen, genau nachgeahmt und dargestellt. Dabei werden nichts als Gegenstände und Kräfte vorausgesetzt, welche in der Natur wirklich vorhanden sind, oder doch vorhanden seyn können. Es sind das Alles solche Coexistenzen und Successionen, die zwar vielleicht nie in dieser Welt vorhanden gewesen sind, auch vielleicht nie vorhanden seyn werden, dennoch aber in derselben vollkommen möglich sind. Es braucht z. B. an dem ganzen Wertherischen Romane nicht das Mindeste Wahre in facto zu seyn, weder quoad praeteritum, noch quoad futurum. Dennoch ist nicht abzusehen, warum sich so eine Begebenheit nicht Ein Mahl, nicht zehn Mahl, ja hundert Mahl in dieser Welt wirklich zutragen könne. Alle solche Erdichtungen nun heißen historische.

2) Die zweite Gattung, die eigentlichsten poetischen Erdichtungen sind solche Gegenstände und Begebenheiten, oder solche Coexistenzen und Successionen, die in dieser Welt nicht nur nicht geschehen, sondern auch nicht einmahl geschehen können, sondern Gegenstände und Begebenheiten einer ganz andern Welt sind. Unter diesen eigentlichen poetischen Erdichtungen kann man wieder einen Unterschied bemerken. a)

Entweder wird die andere Welt, in welcher die Gegenstände und Begebenheiten möglich sind, als wirklich vorhanden angenommen und geglaubt. Von dieser Art sind diejenigen poetischen Erdichtungen, wodurch die unsichtbare, doch wirklich vorhandene, oder als vorhanden geglaubte Geisterwelt in eine sichtbare und körperliche Welt verwandelt wird. Diese könnte man die analogisch poetischen Erdichtungen nennen. Dahin würden z. B. die Erdichtungen der Alten von Elysium und Tartarus, wie auch die Miltonischen und Klopstockischen Erdichtungen von Himmel und Hölle gehören. Diese würden schon einen höheren Grad der Glaubwürdigkeit haben, als die folgende b) zweite Unterart der poetischen Erdichtungen, da die wirkliche Natur nicht hinreicht, sondern eine andere Welt und zum Theil andere Wesen nöthig sind, die nicht als vorhanden angenommen oder geglaubt werden, ob ihnen gleich der Dichter menschliche Gesinnungen und Handlungen aus dem sittlichen und politischen Leben zueignet. Dahin würden z. B. Ovidische Verwandelungen, die Erdichtungen in Gulliver's Reisen, die Centauren und Cyclopen der Alten, die Feenmährchen, und was man überhaupt Mythologie nennen kann, gehören.

Beiderlei Gattungen von Erdichtungen, die historischen und poetischen, haben ihre eigene Art von ästhetischer Wahrheit, oder vielmehr Wahrscheinlichkeit. Bei den historischen Erdichtungen ist die Absicht, die wirklich vorhandenen Kräfte der Natur, besonders die Seelenkräfte des Menschen, nach ihrer eigentlichen und wahren Beschaffenheit darzustellen. Diese Erdichtungen sind im Grunde nichts anders, als Beispiele, oder einzelne Fälle des wirklich Vorhandenen. Ihre Eigenschaft ist also Wahrheit, oder die allernächste Wahrscheinlichkeit. Sie müssen, wie Horaz sagt, der Wahrheit ganz nahe liegen. Ficta sint proxima veris. — Man muß sie für geschehene Dinge halten können, ohne daß deßwegen in dem ordentlichen Laufe der Natur das Mindeste dürfte verändert werden. — Der Dichter kann dabei verschiedene Absichten haben. Er will uns mit merkwürdigen Charakteren der Menschen bekannt machen, oder irgend eine der menschlichen Leidenschaften in ihrer wahren Natur völlig entwickeln.

Da erdichtet er denn Umstände, Situationen, Geschäfte, Begebenheiten, an denen sich die Charaktere oder Leidenschaften am deutlichsten in allen ihren Äußerungen zeigen. Wer in dieser Art eine Fertigkeit erlangen will, der muß ein sehr fleißiger und genauer Beobachter der Natur und der Menschen seyn.

2.

Wahrheit der historischen Erdichtungen.

Obgleich der Dichter bei historischen Erdichtungen sich an die wirkliche Natur hält, und auch halten muß, so ist er doch vermöge des höhern Zweckes seiner Kunst an keine genaue und pünctliche Darstellung der Natur und der Wirklichkeit gebunden. Denn 1) gibt es gewisse Unrichtigkeiten, die zu klein und unerheblich sind, als daß sie den Zweck seines Werkes hindern sollten. — Leute, die mehr Gelehrsamkeit, als Geschmack besaßen, haben sich bemühet, darzuthun, daß Virgil eine chronologische Unrichtigkeit begangen, dadurch, daß er den Äneas und die Dido in ein Liebesverständniß zusammen verwickelt, da sie doch zu verschiedenen, an die 300 Jahre von einander entfernten Zeiten gelebt hatten. Hätte aber Virgil diese chronologische Wahrheit beobachtet, so wären wir in seiner Äneis um etwas gekommen, welches gerade das Schönste und Interessanteste im ganzen Werke ist. Dieser Umstand ist für die bei weiten größere Anzahl der Leser, die in so späten Zeiten leben, so unbeträchtlich, daß er den Zweck des ästhetischen Werkes nicht nur nicht hindert, sondern vielmehr ausnehmend befördert. 2) Gibt es gewisse Wahrheiten, die den Zweck des ästhetischen Werkes viel mehr hindern würden, wenn man sie beobachten wollte, indem sie das Gefühl beleidigen. Nicht jede Beobachtung der Wahrheit ist ästhetisch erlaubt. Was sich nicht mit dem Geschmacke und den guten Sitten verträgt, das ist verwerflich, es sey übrigens auch noch so wahr. Wenn also Leute aus der niedrigsten Classe des Pöbels auf das Theater kommen, und daselbst gerade so reden und handeln, wie es dem rohen Pöbel angemessen ist, so beleidigt eine

solche Beobachtung der Wahrheit jedes nur etwas feine Gefühl in so hohem Grade, daß der ganze Endzweck des Kunstwerks unerreicht bleibt. — 3) Die allzu ausführliche Bezeichnung kleiner Umstände schwächt auch oft den Totaleindruck. Eine Blume, für die ästhetische Beurtheilung gemahlt, hat nicht die pünctliche Wahrheit, als eine für die logische Beurtheilung des Botanikers. Wenn der Mahler einen Helden darstellen wollte, dessen Größe in den Gesichtszügen und der Stellung müßte bemerkt werden, so würde er seinem Werke unstreitig schaden, wenn er alle übrigen Stücke, worauf es nicht ankommt, als Gewand, Waffen u. s. w. mit eben einer solchen pünctlichen Genauigkeit und Wahrheit bezeichnen wollte, daß sie nothwendig das Auge auf sich ziehen müßten. — Es gehört zur Darstellung einer betrübten weinenden Person nicht eben, daß nun auch die Thränentropfen und der Strich, den sie vom Auge über die Wange ziehen, auf das sorgfältigste und getreueste ausgemahlt werden. Denn gesetzt, es wäre auch nicht widerwärtig und ekelhaft, so würde es doch die Aufmerksamkeit zerstreuen, und den Totaleindruck des Ganzen schwächen. Endlich 4) kann auch das minder Wahrscheinliche zu Erreichung höherer Schönheit zuweilen vorzuziehen seyn. Ein alter Kunstrichter, Philostratus, rühmet an den in einem Kunstwerke vorgestellten Pferden des Amphiaraus, daß die Abbildung dieser Pferde durch den Staub, der sich vermittelst des Schweißes an sie gehängt hat, zwar häßlicher, aber doch durch diese Wahrheit getreuer werde. So weit aber dürfen Wahrheit und Treue nicht getrieben werden, daß dadurch höhere Schönheit verloren gehet. Der große Meister des Laocoon hat mit gutem Fug manchen Umstand, der wahrscheinlicher gewesen seyn würde, der Schönheit aufgeopfert, wie Lessing in seinem berühmten Buche, Laocoon, sehr gründlich bemerkt und ausgeführt hat.

Wird demnach der Gegenstand als eine Wirkung oder freie Handlung dargestellt, so muß man sinnlich erkennen können, daß die Wirkung oder Handlung, so wohl nach ihrer Beschaffenheit, als nach ihrer Größe, der besondern physischen oder moralischen Natur eines bestimmten Dinges gemäß

ist. Die besondere moralische Natur oder der Charakter einer Person wird durch Talente, Sitten, Alter, Nation, Stand, Leidenschaft und alle Umstände einer Person bestimmt, und die freien Handlungen müssen dem ganzen Charakter derselben gemäß vorgestellt werden. Es ist Ihnen gewiß insgesammt bekannt, wie Horaz eine Menge der wichtigsten Regeln in wenige Verse hierüber zusammen gezogen hat.

Zur äußern Wahrscheinlichkeit der historischen Erdichtungen gehört auch die richtige Vorstellung der äußern Bestimmungen eines Dinges in Ansehung der Zeit und des Ortes. Künstler dürfen unsern einmahl festgesetzten Begriffen von Geographie, Geschichte, Zeitrechnung und Fabellehre nicht offenbar und ohne Noth widersprechen. Der Dichter darf nicht, wie Shakspeare, das Königreich Böhmen an's Meer verlegen, oder den Dänischen Prinzen Hamlet zu Wittenberg studiren lassen. Denn grobe notorische Fehler gegen die historische Wahrheit, und unnöthige Verfälschungen derselben machen nicht nur eine Erdichtung unwahrscheinlich, sondern vermindern auch nicht selten die Achtung gegen den Künstler, der sich als einen unwissenden Menschen darstellt. Mahler und Bildhauer sind noch mehr an die historische Wahrheit und selbst an Tradition und Conventionen gebunden, als die Dichter. Denn vermöge der Natur der Zeichen, deren sie sich bedienen, werden sie sonst um so leichter räthselhaft, als sie für ein ungebildeteres Publicum arbeiten.

Die Vorstellung dessen, was mit der äußern Beschaffenheit und Form, mit Sitten und Gebräuchen, mit Moden in der Kleidung, in Gebäuden, Waffen, und übrigen Geräthschaften der Länder, Völker und Zeiten übereinstimmt, heißt mit einem, von den Italienern entlehnten Kunstworte das Costume, Deutsch das Übliche. Die Beobachtung des Üblichen befördert nicht nur die Wahrscheinlichkeit, sondern hat auch noch über dieß Reitze der Neuheit. Indessen eine ganz genaue, pünctliche Beobachtung, besonders des unbekannten Üblichen kann dem Künstler nicht gerade zum Gesetze gemacht werden. Und besonders alsdann nicht, wenn wesentliche Vollkommenheiten und Schönheiten des Werkes dadurch gehindert werden würden. Das unbekannte Übliche

wird auch so leicht nicht vermißt. Die Beobachtung des Üblichen muß nach Beschaffenheit der Künste, z. B. bei Mahlern, Bildhauern, Schauspielern, und nach der jedesmahligen Absicht des Künstlers bald mehr, bald weniger genau seyn. Der Dichter ist eben so wenig von dieser Regel ausgeschlossen, der seine Scenen in das Alterthum, oder in entlegene Länder versetzt. Überall muß man in seinen Schilderungen diejenigen Züge erblicken, die wir mit der Idee eines gewissen Landes oder einer gewissen Zeit zu verknüpfen gewohnt sind. So ist das Lied des Lappländers bei Kleist:

> O Zama, komm, laß deinen Unmuth fahren,
> O du, der Preis
> Der Schönen, komm! In den zerstörten Haaren
> Hängt mir schon Eis. U. s. w.

So auch das Lied des Mohren bei Gerstenberg:

> Schwarz ist mein Mädchen, wie die Traube,
> Die durch die Blätter dieser Laube,
> Mit süßem Most beladen, glänzt.
>
> —
>
> Du Quell, der sich durch Goldsand schlängelt,
> Rausch' mir's herüber, wo sie ist!
>
> —
>
> Ich harre, fühllos, daß der Sand
> Die Fersen mir verzehrt, und meine Seufzer wecken
> Die Tieger dieses Hains, die schon, von Durst entbrannt,
> Weh' mir! mein Blut von ferne lecken.
> O Sonne! Wenn auch ihr der Tod
> Aus Höhlen oder Wäldern droht!
> Wenn eine Schlange sie umflicht,
> Ein Crocodill sie hascht, ein Scorpion sie sticht!
> Eh' treff' ein Donner euch! Scheusale, wagt es nicht!

Im Allgemeinen soll der Künstler niemahls das Übliche ohne Noth verletzen, und sich wenigstens keine offenbaren Ungereimtheiten in Rücksicht desselben erlauben. Wenn alles Übrige gleich ist, so vermehrt die genauere Beobachtung des Üblichen immer die Schönheit eines Werkes und die Verdienste des Künstlers. Wenigstens wird dieß immer in ernsthaftern Werken gelten. Im komischen Geschmacke hingegen, wo fast alles Abenteuerliche schön wird, kann auch die Vernachlässigung des Costume geduldet werden, und zwar

nicht nur geduldet werden, sondern hier ist die Vernachlässigung desselben sogar eins der besten Hülfsmittel, das Gefühl des Lächerlichen hervorzubringen. **Blumauer's** ganze travestirte Äneis kann hier zum Beispiele dienen.

Zur Vollendung der äußern Wahrscheinlichkeit dient endlich noch die richtige Schilderung kleiner Umstände, die mit einer Sache genau verbunden sind, alle die kleinen individuellen Züge, die einem Dinge Wirklichkeit und Leben geben. Der Künstler wird also ganz genau die Scene bestimmen, in welcher die Begebenheit geschehen ist, und die anderen Umstände hinzu mahlen, unter welchen etwas erfolgt ist, besonders diejenigen, welche etwas dazu beitragen, die Sache glaublicher zu machen. In einer Erzählung aber müssen diese unstreitig noch weit bedeutender, interessanter und ausgesuchter seyn, als in einer Vorstellung für die äußern Sinne., **Wieland** fängt eine seiner komischen Erzählungen also an:

In jener dichterischen Zeit,
Mit deren Wundern uns der Amme Freundlichkeit
Durch manches Mährchen einst in süßen Schlummer wiegte;
Als sorgenfreie Müßigkeit
Sich ohne Pflichten, ohne Streit,
Mit dem, was die Natur freiwillig gab, begnügte,
Kein Mädchen spann, kein Jüngling pflügte,
Und Manches thunlich war, was Seneca verbeuth;
Eh' noch der Stände Unterscheid
Aus Brüdern Nebenbuhler machte,
Und gleißnerische Heiligkeit
Das höchste Gut der Sterblichkeit,
Den frohen Sinn, um seine Unschuld brachte;
Und kurz, in jener goldnen Zeit,
Da Mutter Isis noch, von keinem Joch entweiht,
Gesetze gab, wodurch sie glücklich machte,
Die Welt noch kindisch war, und Alles scherzt' und lachte:
In dieser Zeit lebt' einst auf Latmos Höhn
Ein junger Hirt, wie Ganymedes schön,
Schön, wie Narciß, doch nicht so spröde,
Wie Ganymed, allein nicht halb so blöde.

Alles Züge, die mit großer Sorgfalt ausgewählt sind, um dem Folgenden den gehörigen Grad von poetischer Wahrheit und Consistenz zu geben. In Einmischung der kleinen

individuellen Züge und Umstände, die den Sachen so viel Wirklichkeit und Leben ertheilen, ist fast Keiner glücklicher, als Voß in seinen Idyllen.

Die Wahrscheinlichkeit überhaupt wird durch verschiedene Gesetze bestimmt, worauf immer so wohl bei der Bearbeitung, als bei der Beurtheilung eines Kunstwerks Rücksicht genommen werden muß. Theils wird sie bestimmt durch die natürlichen Gesetze des Anschauens, Denkens und Empfindens, denen die Gegenstände und Begebenheiten angemessen seyn müssen. Theils durch eigene Erfahrung oder Wahrnehmung natürlicher Gegenstände, ihrer allgemeinen Eigenschaften, Verhältnisse, Umstände u. s. w. Theils durch erworbene Kenntnisse, Theils durch angenommene Meinungen, die sich entweder auf vollen Glauben, oder eine bloße Annahme gründen. Hieraus fließt nichts natürlicher, als dieses: Was einzelnen Menschen manches Mahl unwahrscheinlich ist, was in aufgeklärten Ländern und Zeitaltern als Irrthum und Ungereimtheit sinnlich erkannt und verworfen wird, das kann andern Menschen, Völkern und Zeitaltern wahrscheinlich und glaubwürdig vorkommen. Die Ausschweifungen der Götter und die Grobheit der Helden in der Ilias sind gewiß nach unserer Denkungsart nicht mehr wahrscheinlich. Jupiter ist ein gar seltsamer Gott, und die Griechischen Befehlshaber machen mit unsern geschniegelten Helden einen mächtigen Contrast. Dennoch ist Homer, der sich nach seiner Zeit und seinem Volke richtete, wegen dieser Vorstellung ganz und gar nicht zu tadeln. Er zeichnete seine Götter, so wie man sie glaubte, und seine Menschen, so wie sie waren. Nichts kommt uns in der Äneis unwahrscheinlicher vor, als die Verwandelung der Schiffe in Nymphen, und der Dichter ist unzählige Mahle deßwegen bekrittelt worden. Allein wir handeln Unrecht, wenn wir einen solchen Fehler sogleich auf die Rechnung des Dichters schreiben. Virgil zeigt durch sein:

Prisca fides facto, sed fama perennis,

nicht undeutlich an, daß er diesen Einfall einer alten Sage zu danken gehabt, die ihn zu seiner Zeit wahrscheinlich machte.

Wenn man die Werke des Meisters mit Genauigkeit beurtheilen will, so muß man die Kunst verstehen, sich an den Ort und in die Zeit zu versetzen, da der Künstler gelebt, so wie auch in diejenige, aus welcher er seine Erdichtungen geschöpft hat. Man rechnet es nicht selten dem Dichter als einen Fehler an, daß er verschiedene Dinge in sein Werk gebracht hat, die er hinein zu bringen genöthigt war, weil er sich nach seinem Jahrhunderte und nach seinen Zeitgenossen richten mußte. Als z. B. Homer seine Ilias verfertigte, so schrieb er nicht eine nach Belieben erfundene Fabel, wobei er die Freiheit hatte, die Charaktere der Helden nach seinem Gefallen zu erdichten, die Begebenheiten so ablaufen zu lassen, wie er es für sich am bequemsten fand. Es stand ihm nicht frei, Gegenstände und Vorfälle durch alle die edeln Umstände, die er hätte erfinden können, zu verschönern. Wenn sich Homer's Helden nicht sogleich mit einander schlagen, so bald sie uneins werden, und sich Grobheiten sagen, so rührt das daher, weil sie noch nicht das Point d'honneur der spätern westlichen Europäer hatten. — Die Art, wie wir mit unsern Pferden umgehen, macht es uns auffallend, wenn Homer seine Helden Reden an dieselben halten läßt, und diese die Reden verstehen. Aber so etwas schickt sich sehr gut in der Ilias, die für Menschen geschrieben war, bei denen das Pferd gewisser Maßen mit seinem Herren an Einem Tische aß. Es ist die Frage, ob es uns auffallen würde, wenn es ein heutiger Dichter mit unsern vierfüßigen Freunden, Haus- Tisch- und Bettgenossen, den Hunden, eben so machte. — Die Vorurtheile, welche die meisten Menschen für ihr Zeitalter und für ihr Volk haben, sind der Grund von vielen unstatthaften Kritiken. Alle Länder und alle Zeiten sollen sich billig nach den ihrigen richten.

So wie die Wahrscheinlichkeit nach Zeiten, Ländern und Völkern verschieden ist, so ist sie auch nach Beschaffenheit der Künste und Kunstwerke, so wie auch nach der jedesmahligen Absicht des Künstlers verschieden. Was der Prüfung eines äußern Sinnes unterworfen ist, was aus dem wirklichen Leben genommen ist, und ein starkes Interesse her-

vorbringen soll, das erfordert schon eine weit strengere Beobachtung der Wahrscheinlichkeit, als das, was bloß erzählt wird, was sich auf uns unbekannte Welten bezieht, und mehr zur Belustigung der Phantasie und des Witzes, als zur Erregung der Sympathie dienen soll.

Da der Grund des Wahrscheinlichen in den historischen Erdichtungen ganz innerhalb der Schranken der möglichen und wirklichen Natur enthalten ist, so wird es auch das Natürliche genannt.

Natürlich ist überhaupt dasjenige, was der ganzen Natur, oder doch der Natur eines gewissen Dinges gemäß ist. Ästhetisch natürlich ist, was der Natur in so fern gemäß erscheinet, als sie nach der allgemeinsten Erfahrung angeschauet und gedacht wird, was also in der allgemeinsten Erfahrung gegründet ist und derselben nicht offenbar zu widersprechen scheint. Man nennt daher einen Gegenstand der Kunst natürlich, der uns so vorkommt, als wenn er ohne Kunst durch Wirkung der Natur da wäre. Ein Gemählde, das gerade so in die Augen fällt, als sähe man die vorgestellte Sache in der Natur, eine dramatische Handlung, bei der man vergißt, daß man ein durch Kunst veranstaltetes Schauspiel sieht, eine Schilderung, die Vorstellung eines Charakters, die uns solche Begriffe von der Sache geben, als wenn wir sie gesehen hätten, der Gesang, wobei uns dünkt, wir hörten die klagenden oder freudigen, die zärtlichen oder zornigen Äußerungen einer von wirklichen Leidenschaften durchdrungenen Person, — alles das wird natürlich genannt. Das Gegentheil von dem Allen aber ist unnatürlich. Alles ästhetisch Falsche ist daher unnatürlich. Da nun auch die eigentlichen Erdichtungen ästhetisch scheinbar seyn müssen, so müssen sie auch natürlich seyn.

Das Natürliche ist eine der vorzüglichsten Eigenschaften der Werke der Kunst, weil das Werk, dem es mangelt, nicht völlig das ist, was es seyn soll, und weil diese Eigenschaft schon an sich eine Kraft hat, uns zu gefallen. Diesen doppelten Grund wollen wir etwas genauer betrachten. — Der Zweck der ästhetischen Künste macht es nothwendig, daß uns Gegenstände vorgehalten werden, die unsere Aufmerksamkeit

fesseln, und alsdann die besondere ihrem Zwecke gemäße Wirkung auf das Gemüth thun. Nun ist zwischen den Naturdingen und dem menschlichen Gemüthe eine so genaue Harmonie, als zwischen dem Elemente, darin ein Thier zu leben bestimmt ist, und dem Baue seines Körpers. Die Natur hat alle unsere äußeren so wohl, als innern Sinne ganz genau denjenigen Gegenständen angepaßt, welche in der Schöpfung vorhanden sind, und gefallen. Wir haben kein Gefühl, als für die Dinge, die von der Natur selbst für uns gemacht sind. Will uns also die Kunst gefallen, so muß sie uns Gegenstände vorlegen, welche die Art und den Charakter der natürlichen haben. Je genauer der Künstler dieses erreicht, desto gewisser kann er die gesuchte Wirkung von seinem Werke erwarten. Daraus folget nicht nur, daß er uns nichts Chimärisches, nichts Phantastisches, der Natur Widersprechendes vorlegen soll; sondern, daß auch die nach der Natur gebildeten Gegenstände ganz natürlich seyn müssen, um die völlige Wirkung zu thun. Daher geschieht es gar oft, besonders im Schauspiele, daß der Mangel des Natürlichen, er komme nun von dem Dichter, oder von der schlechten Vorstellung des Schauspielers her, eine gerade entgegen gesetzte Wirkung thut, daß man lacht, wo man weinen sollte, daß man verdrießlich wird, wo man sollte lustig seyn. Darum erfordert auch unter allen Kunstwerken vornähmlich das Drama die höchste Natur, so wohl in der Handlung selbst, als in der Vorstellung, indem der geringste unnatürliche Umstand Alles so leicht verderbt. — Aber auch ohne Rücksicht auf die der Natur des Gegenstandes angemessene Wirkung hat das Natürliche an sich eine ästhetische Kraft, und zwar wegen der vollkommenen Ähnlichkeit. Ein Gegenstand, der in der Natur keines Menschen Aufmerksamkeit nach sich ziehen würde, kann durch weiter nichts, als die Vollkommenheit der Nachahmung, ganz ausnehmend vergnügen. Es ist nicht schwer, zu zeigen, wie dieses entstehet. Wir sehen zwei ihrer Natur nach verschiedene Dinge, z. B. einen wirklichen Körper, und eine flach ausgespannte Leinwand mit Farben bedeckt. Die Natur des Einen scheint der Natur des Andern entgegen zu seyn. Dennoch entdecken wir in beiden so viel

Einerlei, daß das Eine eben die Empfindung in dem Auge erweckt, als das Andere. Dieses Einerlei bei so gar ungleichen Dingen muß also nothwendig auf sehr ungleiche Weise entstehen. Der Geist stellt sich, wiewohl ganz dunkel, zwei Quellen, oder Ursachen vor, deren Naturen einander entgegen sind, die aber doch einerlei Wirkungen hervorbringen. Dieses ist uns etwas Unerwartetes; zwei ihrer Natur nach ganz verschiedene Einheiten kommen in eben demselben Mannigfaltigen überein. Höhen und Tiefen auf einer Fläche, so gut, als einem wirklichen Körper! Ein Leben und eine Seele in einem Stein! Dieß muß uns nothwendig in eine angenehme Bewunderung setzen. Außer diesem unterhält die Bemerkung der Ähnlichkeit den Geist in der Wirksamkeit, welche alle Mahl nothwendig von einem Lustgefühle begleitet wird. Eine beständige Vergleichung aller Theile zweier Gegenstände und Bemerkung ihrer Übereinstimmung unterhält diese Wirksamkeit. Da nun der Künstler will, daß sein Werk gefalle, so versteht sich's auch aus diesem Grunde, daß er suchen müsse, sein Werk der Natur so nahe zu bringen, als nur immer möglich ist. — Aber dieser Theil der Kunst ist wohl unstreitig einer der schwersten. Denn in den meisten Fällen hänget das, was eigentlich zum Natürlichen gehört, von so kleinen und im Einzelnen beinahe so unmerklichen Umständen ab, daß der Künstler selbst nicht recht weiß, wie er zu verfahren hat. — In Handlungen, die sich zur epischen und dramatischen Poesie schicken, wird die Verwickelung und allmähliche Auflösung oft durch eine Menge kleiner Umstände bestimmt, die zusammen genommen das Ganze bewirken. Läßt der Dichter einen davon weg, oder setzet einen falschen an die Stelle des wahrhaften, so wird Alles unnatürlich. Oft aber, wenn er Alles, was zur Natur der Sache gehört, anbringen will, wird er schwerfällig, oder verworren. Darum ist es so schwer, im Drama das Natürliche in Anlegung der Fabel und Entwickelung der Handlung zu erreichen. In Charakteren, Sitten und Leidenschaften ist es oft noch schwerer. Denn entweder sind gewisse charakteristische Züge für sich schwer zu bemerken, oder es ist schwer, sie zu schildern, ohne steif zu werden. Darum

gelingen auch vollkommen natürliche Schilderungen dieser Art immer nur großen Meistern. Und gerade ist in dieser Art der Erdichtungen die meiste Natur zu beobachten, weil sie in dem unmittelbarsten Zusammenhange mit unsern Gefühlen stehen. Da nun die Handhabung des Gefühls das allereigentlichste Geschäft des Redners und Dichters ist, so wird er nie zu geschickt mit demselben umgehen lernen. Mit der Einbildungskraft wird er immer weit eher fertig. Denn hat er sich nur des Gefühls bemächtigt, so wird er auch die Einbildungskraft in seiner Hand haben, und ihr Dinge weis machen, die mit dem übrigen Laufe der Natur nicht überein stimmen. Mir dünkt, daß sich auf diese Art der Streit über das Unnatürliche gewisser Gattungen von Kunstwerken, z. B. der Oper u. s. w., entscheiden lasse. Man ist auf beiden Seiten oftmahls zu weit gegangen. Einige verwarfen aus übertriebener Strenge Gattungen von Kunstwerken, weil bei ihrer Ausführung manches Mittel gebraucht werden mußte, das nicht genau mit der Natur überein zu stimmen schien. Das geschah insonderheit von denen, die die Nachahmung der Natur zum ersten Grundgesetze der ästhetischen Künste annahmen und zu weit trieben. Da dieß nun aber nicht hinreicht, so verließen es Viele, und beurtheilten die Zulässigkeit einer Gattung von Kunstwerken nach andern Gründen, als ihrer Natürlichkeit oder Unnatürlichkeit. Sie forderten mit Recht, daß man, um an einem Werke Wohlgefallen zu finden, sich eine Voraussetzung müsse gefallen lassen, ohne welche die Ausführung desselben nicht würde möglich seyn. Einige trieben aber auch diese Forderung wieder zu weit, indem sie die Forderung auch auf die durch das Stück zu erregenden Gefühle selbst erstreckten. Wir sollen uns z. B. an den blutigen Abscheulichkeiten barbarischer und wilder Völker, der Irokesen, Cannibalen u. s. w. ergetzen, indem wir uns in den Charakter und die Sitten des Volks versetzen sollen, von welchem dergleichen etwa erzählt werden. Was läßt sich aber nun demjenigen antworten, der das nicht will und nicht kann? Womit kann man ihn willig machen, da ihm seine Willigkeit mit keinem Wohlgefallen bezahlt wird, indem das Kunstwerk sein Gefühl selbst beleidigt? Hier

glaube ich nun, werde man am besten die Wahrheit treffen, wenn man folgende Anmerkungen erwägt, die aus der Erfahrung und Beobachtung unserer Gefühle hergenommen sind. 1) Was wir bei einem Kunstwerke zu verläugnen haben, daß muß bloß das Unnatürliche, Unwahrscheinliche für das Erkenntnißvermögen und den Verstand, nicht aber für das Gefühl betreffen. Es müssen Erkenntnisse, nicht aber Gefühle seyn, was wir verläugnen sollen. Es muß ferner 2) das von der Natur Abweichende, und folglich Unwahrscheinliche, Wohlgefallen erwecken, oder mit dem zu erweckenden Wohlgefallen nothwendig verbunden seyn. Denn sonst wäre gar kein Grund vorhanden, warum es in einem ästhetischen Werke zuzulassen sey. Es kann also auch 3) nichts anders, als die Bezeichnungsart, oder eine in dem Kunstwerke vorausgesetzte Welt seyn. Es gehört herzlich wenig dazu, bei ruhigem Verstande einzusehen, daß Herkules weder in Versen geredet, noch gesungen habe. Das weiß der Dichter auch eben so gut; er will aber, daß wir es vergessen sollen, wie unnatürlich und unwahrscheinlich es sey, einen in Versen redenden oder singenden Herkules zu sehen. Es fragt sich nur, ist diese Forderung billig und vernünftig? Und wodurch machen wir den Zuschauer willig, irgend etwas unnatürliches Unwahrscheinliches in einem Kunstwerke zu übersehen? Ich glaube, dieses geschehe allein durch die Illusion, d. i. durch eine solche Verstärkung der Hauptempfindung, die durch das Kunstwerk soll erweckt werden, und durch eine solche Verstärkung des Wohlgefallens, welches durch die schönere aber unwahrscheinlichere Bezeichnungsart soll hervorgebracht werden, daß dieses Gefühl stärker wird, als das Gefühl aus der Vergleichung der Nachahmung mit dem Urbilde. Man sieht hieraus, daß also der Virtuose seine Forderung nur auf die Bezeichnungsart erstrecken darf, und daß er dem Zuschauer den Weg, sich zu täuschen, selbst erleichtern müsse. Die innere Consistenz und Wahrscheinlichkeit muß unberührt bleiben, weil von ihr die Wirkung des Kunstwerkes abhänget, es sey nun bloße Nachahmung menschlicher Handlungen, Sitten und Gesinnungen, oder das Pathos. Der Dichter darf den Agamemnon in Versen sprechen, sogar in gereim-

ten Versen sprechen, aber er darf ihn nicht wie einen Thersites handeln lassen.

Jedes ästhetische Werk hat seinen Zweck, und hiernach muß seine Natur beurtheilt werden. Sollen also seine Theile natürlich seyn, so müssen sie in dem Zwecke gegründet seyn, d. i. sie müssen zur Erreichung des Zweckes beitragen, nicht aber davon ableiten. Alles, was nicht in dem Zwecke der Kunst und des Werkes, sondern in einer andern Absicht des Künstlers, die nicht der Zweck der Kunst und des Werkes ist, gegründet ist, das ist 1) gekünstelt. Der Dichter stellt mir z. B. eine interessante Scene dar. Die Personen stehen in der äußersten Gefahr, in einer ängstlichen Crise zwischen Glückseligkeit und Elend. Meine ganze Aufmerksamkeit ist in sie versenkt; der Eindruck auf mich ist gewaltig. Das war der Zweck. Auf Ein Mahl aber kommt der Dichter in dieser bedrängten Situation mit einer glänzenden Sentenz, mit einer prachtvollen Schilderung aufgezogen, um zu zeigen, daß er so etwas auch wohl könne. Was geschieht? Entweder höre ich diese Herrlichkeiten nicht, und dann hat der Dichter sich eine ganz überflüssige Mühe gegeben; oder ich werde wirklich darauf aufmerksam und beklatsche den Dichter, und dann, — weg ist das Interesse, ich versäume die Hauptsache über den Floskeln. Wozu hat sich denn der Dichter die Mühe gegeben, jene Situation zu veranstalten? Kommen dergleichen ambitiosa ornamenta, wie sie Horaz nennt, gar zu oft vor, so wird das Werk 2) überladen. Übersteigt die ästhetische Größe der Vorstellung die Natur und den Zweck des Werkes so wird es 3) übertrieben. Man übertreibt eine Sache, wenn man ihr etwas zuschreibt oder zumuthet, das die Schranken ihrer Art überschreitet, und entweder unmöglich, oder doch unnatürlich und der Art zuwider ist, wozu die Sache gehört. Man kann überhaupt zwei Arten des Übertriebenen annehmen. Die eine macht den übertriebenen Gegenstand chimärisch, oder unmöglich. Dahin gehöret die gigantische Größe in Ritterromanen, da ein Einziger bisweilen ganze Heere in die Flucht schlägt. Die andere Gattung verändert die Art des Gegenstandes, und benimmt ihm die Wirkung, die man ihm durch die Übertreibung sei-

ner Eigenschaften zu geben gesucht hat. Dahin kann man z. B. rechnen unmäßiges Lob, oder unmäßigen Tadel, und andere unzeitige, die verlangte Wirkung viel mehr hindernde, als befördernde Anhäufung des Guten und Bösen, des Angenehmen oder Widrigen. Wenn Jemand um geringer Ursachen willen mit hohem Lobe oder schwerem Tadel überhäuft wird, so verfehlt alles Beides seinen Zweck. Mancher will uns vergnügt machen, und schweift so aus, daß wir verdrießlich werden; oder er will unser Mitleiden erwecken, und bewirkt nur Ekel und Abscheu. Überhaupt bestehet dieses Übertriebene darin, daß man zu Erreichung seines Zweckes mehr thut, als man thun sollte, und sein Geschütz dergestalt überladet, daß es entweder zerspringt, oder sonst seine Wirkung verlieret. — 4) Das Gezwungene entsteht alle Mahl aus einer fremden, außer der Sache liegenden, oder ihr nicht natürlichen, ihr nicht zukommenden Kraft oder Ursache. Z. B. ein gezwungenes Lächeln oder Freundlichthun ist ein solches, das aus der uns einleuchtenden gegenwärtigen Gemüthsfassung eines Menschen nicht folgen kann, sondern aus einer ganz fremden Ursache, wider den guten Willen, oder wider die Natur angenommen ist. Das Gezwungene thut alle Mahl in irgend einem Stücke unserer Vorstellungskraft Gewalt an; wir glauben, zu fühlen, daß die Sache nicht so seyn sollte, und daß eine fremde Kraft oder Ursache die natürliche Beschaffenheit der Dinge verändert habe. In der Handlung eines Dramas nennen wir dasjenige gezwungen, was unserm Vermuthen nach aus der Lage der Sachen nicht so kommen kann. Das Gezwungene ist überall anstößig, weil es einen Streit in unserer Vorstellung verursacht, und weil man genöthigt wird, sich die Sachen anders vorzustellen, als es die Gründe fordern, die wir vor uns haben. Darum gehört es in den Werken der Kunst unter die wesentlichsten Fehler, und entsteht hauptsächlich, wenn man invita Minerva arbeitet. — 5) Der Charakter des Abenteuerlichen besteht darin, daß es aus einer Welt hergenommen ist, wo Alles ohne hinreichende Gründe geschieht, wie in Träumen. Wie z. B. Chinesische Mahlereien, da Häuser und Landschaften in der Luft schweben;

wie Lucian's abenteuerliche Dichtungen von Heeren von Ungeheuern, die zwischen der Sonne und dem Monde auf einem Boden von Spinngewebe reisen, gegen einander kriegende Haufen von Menschen, die in Wäldern und auf Bergen mitten im Bauche eines Wallfisches wohnen, oder Swift's Erdichtungen von einer Pferde-Republik, wo die Pferde sich Häuser bauen, Kühe melken, auf Wagen fahren und sich über Gesetze und Staatsverfassung von Europa unterhalten; oder wie die bekannten Münchhausischen Abenteuer, u. s. w. All dergleichen kann wohl schwerlich irgend wo anders, als in scherzhaften Werken gebraucht werden. Höchst widrig muß es werden, wenn in ernsthaften Werken, aus Mangel an Überlegung, das Große und Wunderbare dahin ausartet.

3.

Wahrheit der poetischen Erdichtungen.

Die eigentlichen poetischen Erdichtungen müssen ebenfalls ihre ästhetische Wahrheit haben, wiewohl sie freilich von der Wahrheit der historischen Erdichtungen verschieden ist. Die poetische Erdichtung widerspricht zwar den bekannten Gesetzen unserer Welt; aber dennoch muß sie nach solchen Gesetzen dargestellt seyn, die mit den Gesetzen unserer Welt irgend eine Ähnlichkeit haben. Daher gibt es Götter und Göttinnen; — daher ist die ganze Schöpfung des Gabalis männlichen und weiblichen Geschlechtes. Daher sind so wohl jene, als diese, so menschenähnlich, daß sie essen und trinken, schlafen und wachen, sich begatten und fortpflanzen, leiden und handeln, lieben und hassen, sich freuen und sich betrüben, u. s. w. Daher sind selbst Chimären, Centauren, Sphinxe, feuerspeiende Drachen, Lernäische Schlangen u. s. w. also beschaffen, daß sie alle irgend eine Ähnlichkeit mit den Dingen unserer Welt haben. — Daher sind auch die tollesten Begebenheiten in der Fabelwelt als Ursachen und Wirkungen mit einander verbunden. Kein Zauberschloß entstehet, und keines vergehet von selbst. Irgend eine Macht schaffet und zerstöret. — Es wäre also ein großer Irrthum, wenn man wähnte,

es dürften nur die nächsten die besten Ideen und Gegenstände zusammen gerafft und mit einander verbunden werden. Selbst in Utopien gibt es Mißgeburten. Und alle Kunstwerke verdienen diesen Nahmen, die so beschaffen sind, daß man an ihnen kaum die allerentfernteste und schwächste Ähnlichkeit mit Dingen unserer Welt entdecken kann.

Der Zweck der poetischen Erdichtungen ist verschieden, und darnach richtet sich auch die Wahrscheinlichkeit und Brauchbarkeit derselben. Entweder bedient man sich derselben zum Ernste, oder zum Scherze. Im ersten Falle können erdichtete Wesen nicht füglich als mitwirkende Personen bei menschlichen Handlungen gebraucht werden, wenn ihre Wirklichkeit sich nicht wenigstens auf Volksglauben stützt. In dieser Rücksicht ist, glaube ich, die Vermischung des alten Göttersystems mit Begebenheiten der heutigen Welt in den Ramlerischen Oden mit Recht von manchen Kunstrichtern getadelt worden. Wer kann und mag sich's als wahr oder wahrscheinlich einbilden, daß Jupiter selbst mit Friederich's Volke gestritten, wie in der Ode an die Stadt Berlin:

> Stritt Jupiter nicht selbst mit Friedrich's Volke,
> Und donnerte den Feind zurück?

Wer kann und mag sich's als wahr oder wahrscheinlich vorstellen, daß Mercur mit seinem Stabe die Kugel von den Schläfen des Dichters abgewendet habe, wie in der Ode an ein Geschütz:

> Allein Mercur stand neben mir, und wandte
> Durch seinen wunderbaren Stab
> Den Ball, der mich in's Reich der Nacht zu schleudern brannte,
> Von meinen Schläfen ab.

Wie kann man glauben, daß es dem Dichter ein wahrer andächtiger Ernst sey, wenn er singet:

> Willst du den allerhöchsten Zeus erhöhen,
> Der sein allmächtig Haupt bewegt,
> Und den Olymp erschüttert? Oder Atheneen,
> In diesem Haupt gepflegt?

Die Phantasie findet freilich Nahrung in solchen Bildern; aber sie findet auch Verschiedenes, was sie nicht leicht zusammen gruppiren, nicht leicht in Einen Punct vereinigen kann.

Jupiter kann in unsern weniger mythologischen Zeiten nur von fern betrachtet werden. So bald er sich in Begebenheiten mischen will, die in unserm Jahrhunderte vorgehen, so wird er unerträglich, wie ein Mensch, der sich in Gesellschaften eindränget, wohin er nicht hingehört. Die Nähe der Zeiten, die notorische Geschichte, der Charakter eines aufgeklärten Jahrhunderts, mit der Gründlichkeit des Gegenstandes vereinigt, benehmen bei ernsthaften Gelegenheiten dem Dichter gar sehr die Freiheit, Fabel in die Geschichte zu mischen. Jupiter und Friedrich sind allzu weit von einander entfernt, als daß der Eine dem Andern helfen sollte. Bei ernsthaften Gelegenheiten kann uns die Mythologie kaum noch etwas mehr, als bloß poetische Bildersprache seyn. Niemahls aber kann man im Ernste fabelhaften Wesen, an welche kein Mensch mehr glaubt, einen Einfluß auf unsere Gegenstände und Begebenheiten beilegen. Ist hingegen die Absicht, zu scherzen, so können sie allerdings mitwirken, wenn auch gleich kein Mensch sie als wirkliche Wesen annimmt. Denn durch die Nebeneinanderstellung erdichteter und wirklicher Wesen wird die Phantasie belustiget, und das Gefühl des Lächerlichen und Wunderbaren erweckt. In aufgeklärten Zeiten lassen sich erdichtete Wesen überhaupt am besten zum Scherze gebrauchen, und man kann mittelst derselben Theils bekannten Wahrheiten einen Reitz der Neuheit geben, Theils unangenehme Wahrheiten versüßen, Theils auch sehr kleine Gegenstände interessant machen. — Der Zweck der analogisch poetischen Dichtungen ist, die wichtigsten Verbindungen des Menschen mit der als wirklich angenommenen unsichtbaren Geisterwelt sinnlich darzustellen, und dadurch auf die Gemüther zu wirken.

4.
Illusion.

Eine der wichtigsten und ausgezeichnetesten Wirkungen, welche die wohlgetroffene Natur und Wahrheit in einem ästhetischen Kunstwerke hervorbringt, ist die so genannte Illusion, oder Täuschung. Mit dieser hat es folgende Bewandtniß. Die Erdichtungen können zwar für Theile dieser Welt gehal-

ten werden, und sind es doch gleichwohl nicht. Sie werden also alsdann aus Irrthum dafür gehalten. Sie sind also alsdann Einbildungen, die wir für Empfindungen halten; und dann ist Täuschung vorhanden. Die Täuschung ist demnach diejenige Gattung des Irrthums, wodurch man den Schein einer Sache für die Sache selbst, oder kürzer, den Schein für Realität hält. Täuschung in den ästhetischen Kunstwerken ist mithin derjenige Eindruck auf uns, wodurch wir verleitet werden, Erdichtung für Wahrheit, Nachahmung für Original zu halten. Man unterscheidet eine sinnliche und eine ästhetische Täuschung. Sinnliche Täuschung pflegt man diejenigen Vorstellungen zu nennen, wodurch dieser Irrthum in unserer sinnlichen Erkenntniß verursacht wird. Oder mit andern Worten: Die sinnliche Täuschung ist ein bloßer Sinnenirrthum. Wie z. B. ein optischer Betrug, wenn der in's Wasser gesteckte Stab gebrochen unserm Auge erscheinet. Wenn Zeuxis den vom Parhasius vor seine Trauben gemahlten Vorhang für einen wirklichen hielt, und ausrief, daß man ihn wegthun sollte, so war seine Einbildung in so hohem Grade natürlich, daß seine Sehorgane nicht hinreichten, den Irrthum zu entdecken, und ihn zu belehren, daß er nicht einen wirklichen, sondern nur einen gemahlten Vorhang gesehen. Wenn es nun das Alles ist, und weiter nichts erfolgt, so ist dieß weiter nichts, als bloße Sinnentäuschung. Ästhetische Täuschung aber entstehet alsdann, wenn der Betrug mit ästhetischer Kraft auf den Getäuschten wirkt, oder, wenn er dessen Vermögen der Lust und Unlust in heilsame Bewegung setzt, mithin dessen Vergnügen befördert. Wenn also alle Theile der Erdichtung in so hohem Grade natürlich und lebendig dargestellt werden, daß sie alle Empfindungen, Einbildungen und Gedanken verdunkeln, welche von dem Irrthume belehren könnten, und dieser Irrthum eine merkliche ästhetische Kraft auf das Gemüth äußert, so ist dieß ästhetische Täuschung. Man kann diese auch die pathetische Täuschung nennen. Wenn wir so getäuscht werden, so vergessen wir, daß wir nur eine Nachahmung oder willkürliche Erdichtung uns vorstellen; unsere Phantasie versetzt uns in die Scene selbst, die der Künstler

uns abgebildet hat, und wir fühlen unsern Busen eben so bewegt, als der Anblick der Wirklichkeit uns zu bewegen im Stande gewesen seyn würde. Wir sehen gleichsam den leidenden Laocoon selbst, nicht seine Gruppe, und wenn Laocoon seinen Schmerz zu verbeissen scheinet, so bricht er bei uns desto heftiger aus. Mit wahrer Herzensangst fliehet unsere Phantasie mit der verfolgten Ino in der Ramlerischen Cantate:

> Sie fliehet, dem gescheuchten Rehe,
> Der aufgejagten Gemse gleich,
> Die königliche Tochter Kadmus; springt
> Von Klipp' auf Klippe; dringt
> Durch Dorn und Hecken. —
> Nein, weiter kann ich nicht!
> Ich kann nicht höher klimmen! Götter!
> Ach, rettet, rettet mich! Ich sehe
> Den Athamas!
> An seinen Händen klebt
> Noch seines Sohnes Blut!
> Er eilt, auch diesen zu zerschmettern!
> O Meer! O Erde! er ist da!
> Ich hör' ihn schreien: Er ist da!
> Ich hör' ihn keuchen! Jetzt ergreift er mich! —
> Du blauer Abgrund, nimm von dieser Felsenspitze
> Den armen Melicertes auf!
> Nimm der gequälten Ino Seele! —

Ino stürzt hinab, und wär' es möglich, so möchten wir sie halten, oder mit ihr in die Fluthen hinabstürzen.

Diese Täuschung entstehet in uns, wenn durch die Lebhaftigkeit der künstlichen Bilder unsere ganze Phantasie auf ein Object gespannt wird, und dadurch die Einbildung ein Übergewicht über die wirkliche äußere Empfindung bekommt. Wir werden alsdann durch das, was wir uns einbilden, stärker gerührt, als durch das, was wir wirklich empfinden. Wir vergessen also das Letzte, und hängen bloß dem Ersten nach.

Will der Künstler durch sein Werk diese ästhetische und pathetische Täuschung hervorbringen, so darf er sich nur bemühen, recht anschauliche Bilder in unsere Phantasie zu mahlen, und sie so zu mahlen, daß das Bezeichnete sinnlicher und

lebhafter, als das Zeichen, vorgestellt wird. Er muß unsere ganze Aufmerksamkeit in Einem Puncte versammeln, und uns sein Object in einem so wahrhaften, natürlichen, lebendigen Colorit zeigen, daß wir nicht glauben, bloße Vorstellung, sondern Sache selbst vor uns zu haben. Er muß der äußern Empfindung weniger zu thun geben, als der Einbildung. Wenn jene durch äußerlichen Schmuck zu sehr beschäftigt ist, so wird diese in ihren Wirkungen gehindert. Die sinnlichen Eindrücke dürfen nie in der äußern Empfindung selbst gleichsam haften bleiben und da ihren Ruhepunct finden. Die Empfindung muß nur der Weg seyn, durch welchen die Bilder in die Phantasie übergehen. So bald sie diesen Dienst geleistet hat, verschließt man ihre Werkzeuge, und überläßt sich ganz den Bewegungen, welche die Phantasie hervorbringt. Gesellet sich nun hierzu das Interesse des Herzens, so ist die ästhetische Täuschung vollkommen.

Von dieser Täuschung, oder mentalen Gegenwart, kann man verschiedene Grade annehmen. — Der niedrigste ist, wenn wir nebst dem Objecte, das uns täuscht, zugleich noch uns selbst und denjenigen Objecten gegenwärtig bleiben, die um uns herum sind. Ein zweiter und mittlerer Grad ist, wenn wir außer dem täuschenden Objecte nur uns selbst noch, nicht aber den Dingen, die um uns herum sind, gegenwärtig bleiben. Der höchste, wenn wir selbst nicht mehr uns selbst, sondern allein dem täuschenden Objecte gegenwärtig sind. Dieser höchste Grad der Illusion ist dasjenige, was Login ἐκπλῆξιν, oder das Entzücken, nannte, wenn nähmlich unsere Phantasie uns selbst verläßt, und einzig und allein an dem Objecte haftet, womit sie angefüllet ist, so daß wir uns dieses Objects mehr, als unserer selbst bewußt sind. Alle Grade der Illusion können durch alle Arten der schönen Künste erhalten werden, nur immer durch eine eher und leichter, als durch die andere. Die bildenden Künste und die Musik gewinnen viel über die Poesie, da die Zeichen, deren sie sich bedienen, natürlich und wesentlich sind. Die Poesie gewinnt dagegen viel über die bildenden Künste, weil sie Successionen zu mahlen und ganze Handlungen, mit Anfang, Mittel und Ende zu schildern im Stande ist. Denn

Handlungen füllen die Phantasie weit länger, als bloße Körper. Die Musik gewinnt in gewissen Beziehungen über Beide, da sie, so wie die einen, natürliche Zeichen gebrauchet, und, so wie die andere, in ihren Nachahmungen fortschreitend ist. Daher finden wir oft, daß Leute von wenigem Geschmacke und von so fühllosem Herzen, daß sie weder durch Poesie, noch Mahlerei zu rühren sind, durch die Musik sogar entzückt werden, daß sie sich selbst vergessen. — Wird die Illusion zu hoch getrieben, so kann sie Wirkungen hervorbringen, die den Getäuschten bei Andern beinahe lächerlich machen. — Übrigens ist noch zu bemerken, daß die Täuschung sehr oft, wenn nicht immer, eben so sehr von dem Percipienten, als von dem Producenten und der täuschenden Kraft des Kunstwerkes abhange. Ein Kunstwerk, sey ihm auch von seinem Meister der höchste Grad der täuschenden Kraft mitgetheilt worden, verliert auf uns alle seine Wirkung, wenn uns nicht diejenige Gattung der Wahrheit, die es gerade an sich trägt, oder dasjenige Original, das es darstellt, vollkommen bekannt ist. Daher lacht oft der Pöbel bei den allerrührendsten Stellen eines Trauerspiels; oder gähnt bei dem feinsten Witze eines Lustspiels. Daher kann der vollkommenste humoristische Charakter in einem Englischen Romane oder Schauspiele nicht für jeden Deutschen das Anziehende haben, das er für den Engländer hat. — Der Umstand, ob wir in ruhiger Gemüthsverfassung, oder in Zerstreuung, oder in Leidenschaft sind, ist ebenfalls der Täuschung bald beförderlich, bald hinderlich. Sind wir in ruhiger Gemüthsverfassung, so muß ein Werk die Kraft der Täuschung in sehr hohem Grade besitzen, um uns in den Wahn zu versenken, Wahrheit und nicht Erdichtung, Original und nicht Nachahmung sey vor uns gegenwärtig. Denn die ganz vollkommene Besonnenheit, die bei ruhiger Gemüthsverfassung uns eigen ist, läßt uns auch die geringsten Abweichungen von Wahrheit, die kleinsten Verschiedenheiten vom Originale bemerken. — Sind wir in schwacher Zerstreuung, so befinden wir uns in einem traumähnlichen Zustande; unsere Empfänglichkeit für die Perception der nächsten besten Gegenstände ist sehr groß, und unsere Fähigkeit

zu genauern prüfenden Betrachtungen ist sehr klein. Folglich kann alsdann auch ein schwach täuschendes Werk sehr glücklich auf uns wirken. Sind wir aber in starker Zerstreuung, so werden wir gleichsam ununterbrochen in einem Wirbel von Ideen herum getrieben, ohne daß wir uns einer einzigen recht deutlich bewußt werden. Alsdann wird der Fall wieder anders seyn. Auch dem täuschendsten Werke muß alsdann unsere Aufmerksamkeit entschlüpfen; und da es ohne Aufmerksamkeit unmöglich ist, von irgend etwas angezogen zu werden, so muß auch die von dem Künstler auf das trefflichste angelegte Illusion verloren gehen. — Befinden wir uns endlich in einem leidenschaftlichen Zustande, so wird es darauf ankommen, ob das Kunstwerk seinem Inhalte nach mit der uns gerade beherrschenden Leidenschaft sympathisirt oder antipathisirt. Der letzte Fall wird der Illusion hinderlich, der erste aber beförderlich seyn. — Noch hängt der Eindruck täuschender Kunstwerke sehr viel von dem Mäße unseres Verstandes und von dem Gepräge unserer Einbildungskraft ab. So wie im gemeinen Leben der Vielverständige immer am schwersten, der Blödsinnige aber am leichtesten zu hintergehen ist, so ist auch in ästhetischer Rücksicht jener am schwersten, dieser am leichtesten zu täuschen. Und daß, wenigstens bei den Producten der redenden Künste, die täuschende Kraft auf eine kalte und matte Imagination schwächer wirken könne, als auf eine feurige und lebhafte Phantasie, dieß braucht hoffentlich nicht erst bewiesen zu werden. Dieß Alles aber darf doch den Künstler niemahls abhalten, seinem Producte den angemessensten möglichsten Grad der täuschenden Kraft mitzutheilen. Es ist daher nicht genug, daß man sich bemühe, seinem Werke nur überhaupt den gehörigen Grad der Wahrheit, oder vollkommene Ähnlichkeit mit dem in der Natur wirklich vorhandenen oder möglichen Originale zu geben, — denn man kann Beides gethan haben, und dennoch nicht täuschen, — sondern man muß auch sein Werk gerade in denjenigen Betrachtungs- und Empfindungspunct stellen, der zur Täuschung der vortheilhafteste ist. Man muß also die allgemein bekanntesten Eigenthümlichkeiten irgend einer Wahrheit, man muß die hervor-

stechendsten Ähnlichkeiten mit einem Originale da bemerkbar machen, wo sie am leichtesten, am schnellsten, am vollständigsten bemerkt, und folglich am lebhaftesten empfunden werden können. Um aber dieß zu leisten, muß man sich ganz in die Stelle des Betrachtenden versetzen, man muß sein Werk von allen gedenkbaren Seiten betrachten, und solcher Gestalt erforschen, in welcher Art der Darstellung es die täuschendste Kraft empfange. — Außer dem muß jedes Kunstwerk, das täuschen soll, in allen seinen Theilen, auch in den kleinsten, auf das vollkommenste ausgearbeitet seyn. Denn wo dieß nicht ist, da wird man hier und da Fehler wider die Wahrheit oder gegen die Ähnlichkeit wahrnehmen, und daß dadurch die Täuschung gehindert werde, ist wohl sehr begreiflich. Indessen darf doch auch von der andern Seite das Mühsame der Ausarbeitung nicht auffallen; sondern alle Kunst muß tief versteckt seyn. — Manches Mahl befördert sogar eine gewisse Nachlässigkeit, sonderlich bei dramatischen Darstellungen, die Täuschung. So würde z. B. in einem Schauspiele nichts anstößiger, nichts für die Illusion störender seyn, als wenn der Schauspieler immer auf das pünctlichste nach den Regeln der Tanz- und Deklamirkunst stände, ginge, agirte und declamirte. — Eben so anstößig und der Täuschung hinderlich würde es seyn, wenn Personen bei den gleichgültigsten und unwichtigsten Begebenheiten in Metaphern, oder in manchen Affecten eine geschmückte und bilderreiche Sprache reden wollten.

5.

Ästhetische Gewißheit.

So wie sich die Täuschung auf die Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit einzelner Dinge bezieht, also bezieht sich die ästhetische Gewißheit auf die Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit allgemeiner Vorstellungen. Sie bestehet in einem lebhaften Fürwahrhalten allgemeiner Vorstellungen. Zum Unterschiede derjenigen Gewißheit, die auf unumstößlichen Gründen beruhet, und welche eigentlich Überzeugung heißt, nennet man sie die Überredung in gutem Verstande. Überzeugung ist dasjenige,

was aus unumstößlichen und völlig unzweifelhaften Gründen erfolgt und den Beifall gleichsam abzwinget. Die Überredung aber ist ein Beifall, der mehr erschmeichelt, als erzwungen wird. Sie führt in den neuern Kunst-Theorieen auch den Nahmen der sinnlichen Gewißheit. Denn man kann nicht läugnen, daß die bloßen sinnlichen Eindrücke und Anschauungen, so wie auch die Wirkungen der Phantasie und der sinnlichen Neigungen, kurz, die ganze Sinnlichkeit, ein Gefühl in der Seele hervorzubringen im Stande sind, welches völlig demjenigen Zustande gleich ist, welchen die Vorstellung vernünftiger Gründe bewirkt, und oft mit noch größerer Sicherheit gleiche Wirkungen hervorbringt. Das Kind ist eben so gewiß, daß der Zucker, wonach es strebt, vor ihm liegt, als ein Philosoph von irgend einer Wahrheit überzeugt seyn kann. Und ihr innerer Zustand scheint in nichts verschieden zu seyn, als nur durch die Verschiedenheit der Ursachen, welche ihn hervorgebracht haben. So bald also das sinnliche Erkenntnißvermögen etwas darstellt, womit die Empfindung der Wirklichkeit verknüpft ist, so entstehet auch das ganz eigenthümliche Gefühl der Gewißheit in der Seele; und man kann die allgemeine Regel gelten lassen, daß mit jeder bestimmten sinnlichen Vorstellung dieses Gefühl der Gewißheit, oder der sinnlichen Überredung verknüpft sey, oder, Alles, was nach den Gesetzen der Sinnlichkeit als wirklich, oder als mit dem Wirklichen verknüpft vorgestellt wird, das ist sinnlich gewiß. Von demjenigen, dem unsere Sinne, unsere Phantasie, unser Herz Beifall geben, sind wir sinnlich überredet, und es könnte immer seyn, daß die Vernunft nicht davon überzeugt wäre, ja, daß sogar vor der nach Gründen prüfenden Vernunft das Gegentheil Statt fände. Diese sinnliche oder ästhetische Gewißheit heißt darum auch Überredung im guten Verstande, weil man in der Vernunftlehre dem Worte Überredung auch eine übele Bedeutung beilegt. Man versteht nähmlich alsdann unter Überredung denjenigen Irrthum, vermöge dessen man sich von einer Sache gewiß zu seyn dünket, wovon man doch nicht gewiß ist.

Die Fertigkeit, ästhetisch zu überreden, oder das Gemüth zum Beifalle zu bewegen, ohne sich gerade unumstößli-

cher Vernunftgründe zu bedienen, heißet die Überredungskunst, oder die Suade, Suadela, und findet hauptsächlich bei allgemeinen Vorstellungen in den Redekünsten Statt. Was in der Logik die Fertigkeit, zu demonstriren, ist, das ist in der Ästhetik die Suade. Die ganze Überredungskunst bestehet darin, daß man sich des Urtheils der Menschen durch die Sinnlichkeit bemächtigt. Da die Suade bloß und hauptsächlich die Sinnlichkeit, oder die so genannten untern Seelenkräfte angreift, und diese oft zum Nachtheile der Wahrheit in Bewegung und Handlung setzt, mithin allerdings des Mißbrauches fähig ist, so hat es Philosophen genug gegeben, die nicht allzu günstig von ihr geurtheilt, und dagegen die Überzeugung der Vernunft empfohlen haben. Merkwürdig ist das Urtheil, welches Kant, (Kritik der Urtheilskraft, S. 213,) über die Beredtsamkeit, als Kunst zu überreden, gefället hat.

Die Sache ist im Ganzen genommen wahr und richtig. Allein der Satz leidet doch, wie mir däucht, unendliche Ausnahmen, und es gibt Fälle genug, worin die Überredung nicht allein unschädlich, sondern auch höchst nützlich und nothwendig werden kann. Denn es ist ja 1) einmahl bekannt, wie schwach und unwirksam die Vernunft bei den meisten Menschen ist, wenn es auf die Lenkung des Willens ankommt; besonders in solchen Fällen, wo die Macht der Sinnlichkeit im Wege stehet. Oft sind tausend noch so unwiderlegliche Vernunftgründe nicht im Stande, eine Lieblingsneigung auszurotten, wenn man sie nicht mit ihren eigenen Waffen bestreitet, und der Herrschaft der Sinnlichkeit die Sinnlichkeit selbst entgegen setzet. Dieß gilt besonders von rohen und sinnlichen Gemüthern, welche sich sehr selten und in manchen Fällen niemahls von der Vernunft lenken lassen. Es würde um das Glück der Staaten sehr schlecht aussehen, wenn man sich auf Vernunft-Ideen von allgemeinem und besondern Besten verlassen, und nicht durch sinnliche Mittel auf die Sinnlichkeit, und vermittelst dieser auf den Willen wirken wollte. Selbst die Religion hat ihre wirksamste Kraft der Sinnlichkeit zu danken. — Aber hiernächst 2) selbst in Fällen, da man sich von der Überzeugung aus

Vernunftgründen Alles versprechen kann, und wo der Wille bereit ist, den Vorschriften der Vernunft zu folgen, da ist doch die Herrschaft der Vernunft sehr langsam und träge, besonders, wenn sie den Widerstand der Sinnlichkeit zu bestreiten hat. Nun gibt es aber tausend Fälle, wo Entschlossenheit und rasche Thätigkeit nothwendig sind. Diese können dann nie anders, als durch Hülfe der Sinnlichkeit erhalten werden. Die Sinnlichkeit führt den Willen in wenigen Minuten weiter, als die kalte Vernunft ihn in Jahren bringen würde. Große, mit Hindernissen und Gefahren verbundene Handlungen sind sehr selten und nur bei wenigen auserlesenen Menschen ein Werk der Vernunft, sondern mehrentheils ein Werk der Empfindungen, der Einbildungskraft, der Gefühle, der Neigungen, der Affecten und Leidenschaften. Freilich verlieren die Gesinnungen und Handlungen dadurch an ihrem moralischen Werthe. Man kann ihnen alsdann nicht so wohl Moralität, als nur Legalität beilegen. Allein sie sind dann doch wohl am Ende besser und in Rücksicht auf die Gesellschaft zuträglicher, als die nicht nur unmoralischen, sondern auch zugleich illegalen Gesinnungen und Handlungen, die vielleicht ohne Beihülfe der Überredungskunst ausgebrochen seyn würden. Endlich 3) schließt ja die Überredung die Überzeugung nicht nothwendig aus, sondern beide können und müssen mit einander verbunden werden. Ist der Künstler ein rechtschaffener Mann, wie es denn jeder Mensch seyn muß, ist er ein Mann, welchem es um das Wahre und Gute und Nützliche zu thun ist, so wird er die Suade nur dem Wahren, dem Guten und Nützlichen zur Begleiterinn geben, um denselben einen desto bessern Eingang zu verschaffen. — Und dieß wäre denn der wahre und echte Charakter der Überredung in gutem Verstande.

So wie Überzeugung und Überredung von einander verschieden sind, so sind auch die Gründe verschieden, wodurch beide bewirkt werden. Die Überredung bedarf nicht der ausführlichen, viel weniger genau bestimmten philosophischen oder mathematischen Gründe, wie die Überzeugung. Die Gründe der Überredung müssen dem Erkenntnißvermögen, besonders dem sinnlichen, einleuchtend auffallen, und

müssen daher auch einleuchtend, besonders sinnlich vorgestellt werden. Der ästhetische Künstler muß nie zu viel Philosoph werden. Dieß wird er aber, wenn er der Philosophie nicht nur die Materie, sondern auch die Behandlungsart und die Sprache abborgt. Das heißt mit andern Worten: Wenn er deutliche und ausführliche Begriffe sucht, wo er sich vielmehr mit unausführlichen und nur im Ganzen klaren begnügen sollte; wenn er ängstlich und pünctlich definirt, wo er nur frei und unbefangen schildern sollte; wenn er sich mit abstracten Wörtern ausdrückt, wo er besser individuelle Nahmen, Bilder, Metaphern setzen würde; wenn er anstatt eines ungezwungenen, leichten, gefälligen Zusammenhanges, wo Eins aus dem Andern wie von selbst hervor kommt, wo Eins dem Andern die Hand biethet, wenn er, sage ich, da seine Materien in eine ängstliche Ordnung zwänget, die immer auf logische Eintheilungen hinweiset; wenn er, um seinen Beweis zu führen, auf trockene allgemeine Grundsätze zurückgehet, statt daß er die Sache bloß vor den allgemeinen Menschenverstand bringen, und Übereinstimmung und Widerspruch mehr unmittelbar anschauen lassen sollte. — Beweise und Gründe, die ohne Subtilität und Trockenheit durchaus nicht vorzutragen sind, muß der Dichter und Redner gänzlich verwerfen, auch dann verwerfen, wenn sie gleich die bündigern und überzeugendern wären. Er muß zufrieden seyn, wenn er sich des allgemeinen Wahrheitsgefühls versichert hat, ohne die darin versteckt liegenden Grundsätze einzeln herauswickeln zu wollen. Er muß überhaupt weniger aus Begriffen, als durch Erfahrungen, Inductionen, Analogieen, durch auffallende Schilderungen des Wahren und Guten, oder des Falschen, des Bösen, des Hassenswürdigen, des Thörichten, des Abgeschmackten seinen Beweis führen. Auch muß er nie mit der kalten und ruhigen Fassung des Untersuchers, er muß vielmehr mit innerer lebendiger Überzeugung in einem nachdrücklichen, selbst feurigen und enthusiastischen Tone reden. — Was dieses Alles, welches ich hier nur vorläufig zur allgemeinen Übersicht im Ganzen zusammengedränget habe, sagen wolle, das wird deutlich werden, wenn wir die vornehmsten Gründe zu Bewirkung der ästhetischen Gewiß-

heit selbst einzeln in nähere Erwägung ziehen, welches jetzt mit Hinzufügung einiger Beispiele geschehen soll.

Man unterscheidet überhaupt zwei Arten von Gründen, als Quellen der ästhetischen Gewißheit. So wie es in der Logik zweierlei Wahrheitsgründe gibt, nähmlich innere, welche aus dem Innern der Erkenntniß selbst, oder aus dem Begriffe von irgend einer Sache hergenommen sind, und äußere, wohin in der Logik die historischen Wahrheitsgründe gerechnet werden, so gibt es auch in der Ästhetik zweierlei Überredungsgründe, innere und äußere. Die innern sind solche, die aus der Erkenntniß, oder dem ästhetischen Begriffe von einem Gegenstande selbst geschöpft sind. Die äußern aber beruhen auf der Meinung, die wir von der Vollkommenheit des Redenden haben, um deren willen wir etwas für wahr halten, was der Redende selbst für wahr zu halten scheinet. Die innern Überredungsgründe, wodurch eine Wahrheit ästhetisch gewiß gemacht wird, machen den ästhetischen Beweis aus. Geht dieser darauf hinaus, die Wahrheit dessen, was wahr ist, zu zeigen, so ist es im eigentlichsten Verstande ein Beweis. Beschäftigt er sich aber damit, die Falschheit des Falschen darzuthun, so heißt er eine Widerlegung. Beiderlei Arten von Beweisen können auf eine doppelte Art geführt werden. 1) Directe oder 2) indirecte. Der directe Beweis heißt auch ein ostensiver, der indirecte aber ein apagogischer Beweis. Ich will beiderlei Arten durch Beispiele erläutern. Ein directer ostensiver Beweis ist, wenn man die Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit einer Sache lebhaft vorstellt, ohne zugleich mit die Unrichtigkeit und Unwahrheit des Gegentheils auf eine der Sinnlichkeit und dem gemeinen Menschenverstande einleuchtende Art darzustellen. Bei diesen Beweisen setzt man wahrscheinliche Gründe voraus, und steigt von denselben gleichsam in gerader Linie bis auf den Satz herunter, den man dadurch wahrscheinlich und ästhetisch gewiß machen will. Auf diese Art beweiset z. B. Horaz in der 3. Satyre des 1. Buches den Satz, daß derjenige, der Vergebung seiner Fehler fodert, auch Andern die ihrigen vergeben müsse:

Nam vitiis nemo sine nascitur. Optimus ille est,
Qui minimis urgetur.

Apagogisch beweiset man einen Satz, wenn man zeigt, das Gegentheil eines behaupteten Satzes könne nicht seyn. Man stellt also das Gegentheil desselben als etwas ästhetisch Falsches und Ungereimtes dar. So hat z. B. Horaz in der nähmlichen Satyre den Stoischen Satz, daß ein weiser Mann Alles sey, dergestalt apagogisch widerlegt, und die Ungereimtheit desselben lebhaft vorgestellt, daß er viel Lächerliches daraus herleitet. Noch ein schönes Beispiel eines apagogischen Beweises aus Dusch:

Der Aberglaube zürnt im Dunkel heil'ger Wetter,
Und schleudert Fluch und Bann auf Denker mehr, als Spötter.
Doch würde, gleich entbrannt, der Eifrer, der am Rhein
Dem Clemens widersprach, am Po sein Streiter seyn.
Nie, ruft er, darf Vernunft zu prüfen sich erkühnen.
Der Glaub' herrscht unumschränkt; die Magd Vernunft muß dienen.
So spricht des heil'gen Stuhls furchtsamer Unterthan.
Und spricht nicht so der Türk für seinen Alcoran?
Wer ohne Prüfung glaubt, gesetzt auch wahre Lehren,
Ist der nicht blind genug, auf irrige zu schwören?

Wir wollen nunmehr einige der vornehmsten Eigenschaften durchgehen, welche die Überredungsgründe haben müssen, um die ästhetische Gewißheit hervorzubringen.

1) Man muß, wo möglich, mehrere zusammen geordnete, nicht aber einander untergeordnete Gründe aufstellen. Dieß ist deßwegen nöthig, weil man bei der Überredung und durch dieselbe einen anschaulichen lebhaften Begriff der Wahrheit zu erhalten suchet. Die Lebhaftigkeit aber beruhet auf der Menge der Merkmahle, welche in diesem Falle die Überredungsgründe sind. Wer mathematisch demonstrirt, der begnügt sich mit einer einzigen Demonstration. Er setzt zwar diese Demonstration oft aus sehr vielen Gründen, (mediis terminis,) zusammen, weil er bis auf die allerersten Grundsätze der menschlichen Erkenntniß hinauf steigt. Allein hier kommen lauter Gründe vor, die aus einander folgen, und dieß sind untergeordnete Gründe, rationes subordinatae, die alle zusammen genommen doch nur einen einzigen Beweis ausmachen. Eine solche Kette von Gründen erfordert zu viel

Aufmerksamkeit und Nachdenken, wenn man sie, und ihre ganze Verknüpfung gehörig einsehen will. Folglich wählt man bei der ästhetischen Überredung lieber eine Mannigfaltigkeit mehrerer nicht so wohl deutlich entwickelter, als im Ganzen klarer neben einander gestellten Gründe. Der Philosoph kann sich füglich mit einem einzigen Beweisgrunde zur Bestätigung eines Satzes begnügen. Er scheinet dabei gegen seine Leser oder Zuhörer ganz gleichgültig zu seyn. Allein der Dichter oder Redner führt mehrere an, um das Gemüth von der Wahrheit der Sache einzunehmen. Ihm ist daran gelegen, daß sein Leser oder Zuhörer so lange bei jeder Sache verweile, bis sie sich mit aller möglichen Kraft dem Gemüthe eingeprägt hat. Vis unita fortior, ist seine Maxime.

Cicero beobachtet dieß fast in allen seinen Reden, indem er eine ganze Menge von Beweis- oder Überredungsgründen zusammenhäuft, und keinen einzigen so sorgfältig und weitläuftig aus einander setzet, als es in der Logik befohlen wird. Haller will am Ende seines Gedichtes über die Alpen seine Landsleute von der Wahrheit überreden, daß sie bei ihrer scheinbaren Armuth glückseliger sind, als die reichsten Nationen, die in einer Monarchie leben. Zu dem Ende macht er unter andern diese Wahrheit durch mehrere neben einander geordnete, im Ganzen klare und lebhafte, obwohl nicht ausführlich entwickelte Gründe ästhetisch gewiß:

Dort spielt ein wilder Fürst mit seiner Diener Rümpfen;
Sein Purpur färbet sich mit lauem Bürgerblut;
Verläumdung, Haß und Spott zahlt Tugenden mit Schimpfen;
Der giftgeschwollne Neid nagt an des Nachbars Gut.
Die schnöde Wohllust kürzt die kaum gefühlten Tage,
Um deren Rosenbett ein naher Donner blitzt.
Der Geitz bebrütet Gold zu sein und Andrer Plage,
Das Niemand weniger, als wer es hat, besitzt.
Dem Wunsche folgt ein Wunsch; der Kummer zeuget Kummer,
Und euer Leben ist nichts, als ein banger Schlummer.

2) Das zweite Erforderniß der Gründe ist Größe und Wichtigkeit. Man muß keine Gründe beibringen, die entweder gar keine, oder doch nur eine unendlich kleine überre-

dende Kraft besitzen. Was wichtige oder unwichtige Überredungsgründe sind, das wird sich noch aus manchem der künftigen Beispiele abnehmen lassen.

3) Die gehörige Stellung. Die Gründe müssen so gestellt werden, daß sie die beste Wirkung thun. Über die Stellung mehrer Gründe ist öfters von den Kunstlehrern gestritten worden. Nähmlich man hat die Frage oft untersucht, ob die starken, oder die schwächern Gründe zuerst sollten aufgestellt werden. Quinctilian räth, mit den schwächern den Anfang zu machen. Allein die Sache scheint Trotz dieser Autorität nicht außer allem Zweifel. Wenn ein scharfsinniger Zuhörer oder Leser einige schwächere Gründe hinter einander angehört oder gelesen hat, so kann er leicht verdrießlich werden und die Aufmerksamkeit auf die stärkern verlieren. Auf der andern Seite kann man wieder sagen, daß die letzten Eindrücke immer die wichtigsten sind, und daß es auf diese vorzüglich ankomme. Man findet daher bei großen Dichtern und Rednern Beispiele von beiden entgegengesetzten Gattungen. Mir scheint es fast am sichersten zu seyn, die Hauptgründe zuerst vorzubringen. Hat man wahrscheinlich damit den Leser oder Zuhörer zur Überredung gebracht, so häufe man schnell noch verschiedene geringere Gründe zusammen, und lasse sie in geschlossenen Gliedern angreifen, so wird die Wirkung nach Wunsch ausfallen. Ich entlehne, um dieß zu erläutern, ein Beispiel aus Quinctilian, wiewohl er es in anderer Absicht anführt. Wenn man z. B. Einen beschuldigt, er habe einer Erbschaft wegen einen Mord begangen, und hätte den Hauptbeweis durch wahrscheinliche Zeugnisse geführt, so könnte man, wenn nähmlich anders die Umstände so beschaffen sind, noch folgende Gründe hinzufügen —: Du hattest Anwartschaft darauf; du warst in Noth; du wurdest damahls von deinen Gläubigern auf das stärkste getrieben; dazu hattest du damahls deinen Erblasser beleidigt; du wußtest, daß er eben im Begriffe war, sein Testament zu ändern, u. s. w. — In allen Fällen kann indessen dieß wohl nicht zur Regel dienen. Denn wenn etwa die Gründe so beschaffen wären, daß die schwächern den stärkeren zur Grundlage dienten, daß sie erst dem

Zuhörer einige Zweifel benehmen, ihn in die Stimmung setzen müßten, die zur Wirkung der stärksten Gründe nöthig sind, da müßte freilich die Ordnung wohl umgekehrt werden. — Wenn so wohl die einzelnen Begriffe, als die ganzen Gedanken nach den Graden ihrer Größe und Wichtigkeit gestellet werden, so entstehet dadurch eine Redefigur, welche Steigerung, oder Climax, auch die Gradation genannt wird. In Rücksicht auf die Wirkung einer solchen Stellung bemerkt Home in seinen Grundsätzen der Kritik: Daß ein großer Gegenstand, der auf einen kleinen eben derselben Gattung folgt, vermittelst des Contrastes größer, als gewöhnlich, und aus eben demselben Grunde ein kleiner Gegenstand, der auf einen größern folgt, kleiner, als gewöhnlich, erscheine. Auf eben die Weise würde denn auch ein starker Eindruck, welcher auf einen schwächern folget, einen verdoppelten Eindruck auf das Gemüth machen. Dagegen aber würde ein schwacher Eindruck, wenn er auf einen starken folgt, kaum noch einige Wirkung thun. Dieß nun vorausgesetzt, würde es allerdings in allen Fällen, wo die vorhin angeführten Umstände nicht ein Anderes rathen, vortheilhaft seyn, die Überredungsgründe, sonderlich, wenn sie in einzelnen Begriffen beruhen, solcher Gestalt zu stellen und zu ordnen, daß das Schwächere vorangehet, das Stärkere aber nachfolget. Eine solche Steigerung befördert alsdann die Überredung deßwegen in einem hohen Grade, weil man auf das Gemüth des Zuhörers oder Lesers gleichsam Sturm läuft. Ein Anfall folgt auf den andern; die vorhergehenden Gründe bereiten das Gemüth zu den nachfolgenden, und die folgenden bemächtigen sich desselben immer mehr und mehr, bis es völlig erobert worden ist. Sonderlich kann dieß sehr gut seyn am Ende der Überredung, weil man alsdann noch gleichsam einen Stachel in den Gemüthern zurückläßt. Cicero hat dieß in sehr vielen Reden gethan, da er besonders gegen das Ende eine ganze Menge Beweise auf eine steigende Art zusammen häufet. — Es thut gewiß eine gute Wirkung, wenn Dusch in der „Glückseligkeit der Tugendhaften" die Nachtheile des Stolzes folgender Gestalt steigert: Stolz unter Stroh, wie ungereimt! Stolz in Pallästen, wie gefährlich! Stolz auf

Thronen, wie erschrecklich! — Wenn der Stolz in Bauer und Bürger fährt, so haben Nachbarn etwas zu lachen; fährt der Solz in einen Großen, so mag der Staat erseufzen; fährt er in Könige, so weinen Nationen.

4) Gehörige Vertheilung des Lichtes und des Schattens. Die stärkern Überredungsgründe setzt man in ein helleres Licht, führt sie umständlicher aus, verweilt bei ihnen, wendet sie nach allen Seiten, dergestalt, daß nichts an ihnen verloren gehe. Die schwächern hingegen berührt man nur kurz, damit Leser oder Zuhörer nicht zu lange bei ihnen verweilen, und ihre Schwäche durch Nachdenken entdecken; man stellet sie nahe an einander, damit sie sich die Hand biethen, und einander wechselsweise Hülfe leisten. — In dem vorhin angeführten Quinctilianischen Beispiele würde es gegen eine richtige Vertheilung des Lichtes und des Schattens streiten, die schwächern Gründe, welche den der Erbschaft halber begangnen Mord wahrscheinlich machen sollten, mit eben der Ausführlichkeit nach einander, wie den Hauptgrund aus der Zeugenaussage, aus einander zu setzen und zu beleuchten. Daher werden solche Gründe nur kurz berührt, kurz zusammen gefaßt, und enge zusammen geschlossen neben einander aufgestellt.

5) Lebhaftigkeit. Die Überredungsgründe müssen anschaulich für Sinne und Einbildungskraft, faßlich und einleuchtend für den allgemeinen Menschenverstand vorgetragen werden. Für diese Lebhaftigkeit gibt es nun mancherlei Mittel. Die vorzüglichern sind Analogieen, Inductionen, Beispiele, Metaphern, Gleichnisse, Schilderungen u. s. w. So beweiset z. B. Dusch durch eine sehr poetische Analogie, daß ein System, welches auf falschen Grundsätzen erbaut ist, in sich selbst zusammen falle:

> Wie steht Venedig fest seit grauen Zeiten her,
> In Wolken mit der Stirn, und mit dem Fuß im Meer?
> Kann auch ein Königsschloß, gebaut auf falsche Wellen,
> Sein tausendjährig Haupt dem Sturm entgegen stellen?
> Wenn nicht die weise Kunst zuerst den Grund geschützt,
> Und, was das Meer nicht trägt, mit Pfeilern unterstützt?
> Du aber willst noch mehr, als leichten Wogen trauen,
> O Thor! und ein System auf Luft und Meinung bauen?

Eben so beweiset dieser Dichter durch Induction, d. i. durch Aufzählung mehrer Erfahrungsfälle, daß die sinnlichen Eindrücke bei allen Menschen sehr übereinstimmend sind:

> Was weiß der Tartar sieht, sieht auch der Lappe weiß;
> Das Feuer macht am Belt, und macht am Indus heiß.
> Der Ort verändert nicht die Gleichheit des Gefühles,
> Ich sey am Ladoga, ich sey am Strand des Niles.
> Kein richtiges Organ empfindet in dem Duft
> Der Rosen den Gestank aus einer Todtengruft;
> Und kein gesundes Ohr, möcht' es auch zehn Mahl wollen,
> Hört im Geräusch des Bachs den Ton des Donners rollen.

In der Lebhaftigkeit beruht auch die überredende Kraft der Beispiele. Allgemeine Wahrheiten werden dadurch anschaulicher gemacht, und sind sie anschaulicher, so werden sie auch leichter eingesehen. Das Beispiel selbst überredet zwar nicht; sondern die Wahrheit, die ihm zum Grunde liegt. Allein die Wahrheit würde nicht so wirksam gewesen seyn, wenn das Beispiel sie nicht versinnlicht und dadurch faßlicher gemacht hätte. — Haller will in seiner Ode über die Ehre seine Leser von dem Satze überreden, daß Menschen auch ohne ein großes zeitliches Ansehen, ohne große irdische Ehre glückselig seyn können. Das ist an und für sich eine allgemeine Wahrheit, die ohne lebhafte Darstellung und Versinnlichung durch Beispiele eine so überredende Kraft nicht bekommen haben würde, als er ihr durch dieses Hülfsmittel gleichwohl gegeben hat:

> Man steigt dem Erdenruhm entgegen
> Nur stufenweis' auf steilen Wegen,
> Und zahlt mit Blute jeden Schritt.
> Im Alter naht man sich der Spitze,
> Und glaubt sich endlich im Besitze,
> Da uns der Tod in Abgrund tritt.
>
> Wenn dort im Kreis bestürzter Helden
> Die Ärzte Ammon's Sohne melden,
> Daß er umsonst nach Rettung schaut:
> Was helfen ihm die vielen Kronen?
> Und daß vom Schutt zerstörter Thronen
> Er lebend sich Altäre baut?

Laß dein Arbela dich erquicken!
Wisch ab mit Lorbern, die dich schmücken,
Den Schweiß des schmachtenden Gesichts!
Du siegtest nur, um schwer zu sterben,
Du raubst die Welt für fremde Erben,
Du hattest Alles, und wirst nichts.

Geh', Cäsar, komm und sieh und siege!
Es sey der Schauplatz deiner Kriege
Die ganze Welt, dein Unterthan!
Doch wisse, Dolche, dich zu morden,
Sind, eh' du warst, geschliffen worden,
Wowider nichts dich schützen kann.

O selig, wen sein gut Geschicke
Bewahrt vor großem Ruhm und Glücke,
Der, was die Welt erhebt, verlacht!
Der frei vom Joche der Geschäfte
Des Leibes und der Seele Kräfte
Zum Werkzeug nur der Tugend macht!

Was in dieser Rücksicht von wahren Beispielen aus der Erfahrung und Geschichte gilt, das gilt auch von den erdichteten. Z. B. der Satz, daß die Bibelerklärer oft nur das in der Bibel finden, oder nicht finden, was mit ihren besondern Vorstellungen und Neigungen harmonirt, oder disharmonirt, wie konnte es überredender dargestellt werden, als in der lebhaften Pfeffelischen Erdichtung: Die Exegeten.

Da Metaphern, Gleichnisse, Schilderungen, Gemählde u. s. w. dazu dienen, das Unsinnliche oder weniger Sinnliche sinnlicher, lebhafter und anschaulicher zu machen, wie wir uns noch künftig belehren werden, so läßt es sich ohne weitere Beispiele einsehen und begreifen, daß, wenn die allgemeine abstracte und unsinnliche Wahrheit bildlich eingekleidet wird, sie auch mehr überredende Kraft mit sich führen müsse.

6) Eine große überredende Kraft werden auch die Wahrheitsgründe haben, wenn sie zugleich rührend sind, d. i. wenn sie ein stärkeres Begehren und Verabscheuen erwecken, so wird der Überredung vollends das Siegel aufgedrückt werden. Der Überredende muß sich durch lebhafte Vorstellungen des

Guten und Bösen der Herzen zu bemächtigen suchen. Denn die Menschen sind immer geneigt, das, was ihnen angenehme Gefühle gewährt, oder verspricht, für wahr, das Gegentheil aber für falsch zu halten. Ich will nur ein einziges schönes Beispiel aus dem Horaz anführen. In der 6. Ode des 3. Buches will Horaz beweisen, daß das Verderbniß der Sitten seiner Zeit die Ursache der Unglücksfälle sey, welche Rom seit einiger Zeit betroffen. Er nimmt einen Grund von der liederlichen Aufführung der Römischen Weiber her. Dieser Grund hatte in der damahligen Zeit alle mögliche sinnliche Gewißheit aus der täglichen unmittelbaren Erfahrung, und hatte gewiß auch eine sehr stark rührende Kraft zur Verabscheuung. Er stellt ihn auch daher mit einer gewissen Umständlichkeit in das volleste Licht, welches ebenfalls zur Überredung nicht wenig beiträgt.

Wir haben im Vorigen schon bemerkt: Die ästhetische Gewißheit stehet mit der logischen in einer ziemlich vollständigen Parallele. So wie die logische Gewißheit durch innere und äußere Gründe erhalten wird, so wird es auch die ästhetische. Die innern logischen Gewißheitsgründe sind die, welche aus dem Innern der Erkenntniß, oder aus dem Begriffe der Sache, von welcher etwas prädicirt werden soll, durch eine nach dem Satze des Widerspruches anzustellende Analyse geschöpft werden. Z. B. Wenn ich aus dem Begriffe von Pflicht oder von Gerechtigkeit die Pflicht- oder Rechtmäßigkeit dieser oder jener Gesinnung oder Handlung darthue. Solche Beweise werden durch das Geschäft der Vernunft zu Stande gebracht. Äußere logische Wahrheits- und Gewißheitsgründe sind solche, die außer dem Begriffe einer Sache liegen, dergleichen nur eigene oder fremde Erfahrung und das historische Zeugniß von fremder Erfahrung an die Hand gibt. Eben so verhält es sich nun auch in dem Felde der Ästhetik. Es gibt so wohl ästhetische Vernunft- als ästhetische Erfahrungsgründe. Der Unterschied ist nur der, daß nach den Regeln der Logik umständlich, ausführlich, deutlich, subtil, abstract zu Werke gegangen wird. Der ästhetische Künstler aber begnügt sich in beiden Fällen mit Klarheit und Anschaulichkeit im Ganzen. Er thut sein

Geschäft mehr vor der Sinnlichkeit und dem allgemeinen Menschenverstande ab, da hingegen der Philosoph es vor der fein prüfenden und tiefer in den Zusammenhang blickenden Vernunft vollführt. — Ferner. So wie die logischen Beweise nicht weiter hinauf steigen können, als bis man auf Sätze kommt, deren Gewißheit unmittelbar und ohne weitern Beweis einleuchtet, so müssen auch die ästhetischen Beweise da stehen bleiben, wo die sinnliche Gewißheit unmittelbar einleuchtet. Bekanntlich nennt man in der Logik die letzten indemonstrabeln Grundsätze der theoretischen Erkenntniß Axiomen. Ein solches Axiom ist z. B. der Satz des Widerspruches: Jedem Subjecte kommt das Prädicat zu, das mit ihm übereinstimmet. Oder: Keinem Subjecte kommt ein Prädicat zu, das ihm widerspricht. Das sind Sätze, die für sich selbst gewiß, und keines weitern Beweises fähig sind. — Auf gleiche Weise nimmt man nun auch ästhetische Grundsätze oder Axiomen an. Da nähmlich die ästhetische Wahrscheinlichkeit und Lebhaftigkeit, wie aus allem Vorigen erhellte, verschiedener Grade fähig ist, so hat auch die ästhetische Überredung verschiedene Grade. Den höchsten Grad dieser Überredung hat Baumgarten evidentiam aestheticam, die ästhetische Unläugbarkeit, genannt. Es ist daher eine Sache ästhetisch unläugbar, wenn sie nicht nur im höchsten Grade wahrscheinlich ist, sondern wenn man auch ihre Wahrscheinlichkeit auf das sinnlichste und lebhafteste erkennet. Die ästhetischen Beweise, welche eine Sache als ganz unläugbar vorstellen, nennet Baumgarten demonstrationes ad oculum, demonstrationes palpabiles, augenscheinliche, handgreifliche Beweise. Diese Beweise sind eine Nachahmung, ein Analogon der mathematischen Demonstrationen. Was eine solche Demonstration leistet in Absicht auf die Vernunft und auf die philosophische Überzeugung, das leistet ein solcher handgreiflicher Beweis auf die Sinnlichkeit in Ansehung der Überredung. Baumgarten erläutert dieß mit folgendem Beispiele. Horaz will im Anfange seiner Dichtkunst beweisen, daß ein Gedicht lächerlich sey, in welchem keine Einheit und keine geschickte Übereinstimmung angetroffen werde. Dieß hat er nun durch eine solche demonstrationem ad oculum gethan,

die den höchsten Grad der sinnlichen Gewißheit, oder ästhetischen Evidenz hat. (V. 1 — 9.) Es ist immer ein sehr kräftiges Hülfsmittel der Überredung, den Wahrheiten, wovon man überreden will, das Ansehen der Unläugbarkeit zu geben, die also gar keines Beweises mehr bedürfen. Da nun aber die Beweise zu erkennen geben, daß die zu beweisende Wahrheit an und für sich noch nicht unläugbar sey, so hat man in der Rhetorik mancherlei Mittel erfunden, um der Beweise entübrigt zu seyn, besonders in Fällen, da der Beweis außer dem ästhetischen Horizonte liegen, oder sonst nicht gut möglich seyn würde. Dahin gehört z. B. das Fragen, (Communicatio, *ανακοινωσις*,) welches ein gutes Hülfsmittel ist, die ästhetische Unläugbarkeit darzustellen. Bei dieser Redefigur beruft man sich auf das eigene Urtheil desjenigen, der überredet werden soll. Man drückt das starke Vertrauen dadurch aus, das man auf die Richtigkeit und Gerechtigkeit einer Sache setzt. Man will alsdann selbst nicht einmahl entscheiden, sondern man überläßt das Endurtheil gänzlich demjenigen, welchen man überreden will. Denn es ist einleuchtend, daß die Zuversicht, mit welcher man redet, und etwas behauptet, der Rede ein überaus großes Gewicht beilegen müsse. Eine recht zuversichtliche Miene und ein zuversichtlicher Ton der Stimme richten bekanntlich oft mehr aus, als ein langer Beweis, der furchtsam vorgetragen wird. Erinnern Sie sich nur einmahl des Anfangs der Göckingkschen Epistel an Tertullia, was für eine stürmende Wirkung da die gehäuften Fragen auf das Gemüth thun:

Wann schoß ich gierig mit den Blicken
Umher im Kreis der Mädchen? Sprich!
Wer sah mit Zofensorgfalt mich
Den Schönen zu gefallen schmücken?
Wer lachte tanzender Statüen
Im Mai des Lebens, so wie ich?
Wer ließ so unversengt um sich
Der Schönheit Feuerfunken sprühen?
Wer focht im Kampfe ritterlich,
Als Schüler Rabner's, mit den Schwänken
Verbuhlter Herrn und feinen Ränken
Verliebter Mädchen, so wie ich?

Wo ward ein Vater meine Wache
Bei'm Scherze mit der Tochter? Wo?
Lebt' ich nicht unter Einem Dache
Mit schönen Mädchen frei und froh?
Sah nicht die Stadt in den Alleen
Mit ihren Töchtern hin und her
Mich oft bei Mondenscheine gehen?
Wer aber wagte Tadel? Wer? U. s. w.

Die leidige Wahrheit, daß schier alles Unheil durch Priester und Priesterthum in die Welt gekommen ist, gewinnt weit mehr überredende Kraft dadurch, daß sie Haller in die Frage bringt: Was Böses ist geschehn, das nicht ein Priester that? — Es ist kaum nöthig, dieß durch mehrere Beispiele zu belegen. Die Frage ist immer eine zuversichtliche Aufforderung, die Sache zu läugnen, weil man sicher ist, daß sie nicht geläugnet werden kann. Also entsteht sie natürlicher Weise aus der Fülle der Überzeugung, die keinen Widerspruch fürchtet. Sie ist nicht nur an sich die kräftigste Bejahung, sondern macht, daß der Leser oder Zuhörer, indem er aufgefordert wird, die Sache zu läugnen, ihre Wahrheit desto lebhafter fühlt, weil er sie nicht läugnen kann; ob man ihm gleich einiger Maßen Trotz biethet, es zu thun. —

Nur aber muß man sich bei diesem Hülfsmittel der Überredung hüthen, daß man es gebrauche, wenn die Wahrheit nicht sinnlich unläugbar ist, oder wenn nicht Alles schon so vorbereitet worden ist, daß der Zuhörer oder Leser die Frage nach dem Wunsche des Fragenden beantworten müsse. Sonst thut sie gerade die entgegengesetzte Wirkung.

Zu den ästhetischen Axiomen kann man auch die allgemeinen Vorurtheile rechnen, die gewöhnlich in bekannten Sentenzen und Sprichwörtern aufbehalten werden. Ein Vorurtheil ist ein Urtheil, welches wir für wahr halten, ehe wir die Gründe der Wahrheit desselben gehörig untersucht haben. Da nun die Wahrheit nicht gerade von unsern Untersuchungen abhänget, so kann ein Vorurtheil wahr, es kann aber auch falsch seyn. Wenn nun ein Vorurtheil wahr ist, so ist wohl kein Zweifel, daß die Überredung in gutem Verstande sich desselben bedienen könne und dürfe. Es ist ge-

nug, wenn wir die Überredung auf Gründe bauen, die wahr sind, und wovon der Zuhörer oder Leser schon zum voraus überredet ist, es sey nun mit Grunde, oder ohne Grund. Nun kann aber wohl nichts überredender seyn, als etwas, das alle Welt für wahr hält, und schon seit undenklichen Zeiten für wahr gehalten hat. Eben deßwegen, weil solche Sätze sich so leicht dem allgemeinen Menschenverstande insinuirten, wurden sie auch zu allgemeinen Denksprüchen, die nun bei der Überredung keines Beweises mehr bedürfen. Cicero hat sich daher sehr oft der Sprichwörter mit ungemeinem Vortheile bedient. Nur versteht es sich wohl von selbst, daß sie nicht niedrig, oder gar pöbelhaft seyn, sondern mit der erforderlichen Würde bestehen müssen. Die besten sind unstreitig diejenigen, die von großen und weisen Männern herrühren. So sind viele kurze und nachdrückliche Sentenzen berühmter Männer älterer und neuerer Zeit zu allgemeinen Sprichwörtern geworden, die man ohne weitern Beweis zur Unterstützung seiner Meinung gebraucht. So ist z. B. ein Vers, wie dieser, von Boileau, un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire, zum allgemeinen Sprichworte geworden, das gewiß alle überredende Kraft hat. Solcher Gestalt ließen sich leicht eine Menge Sentenzen aus unserm Haller, Hagedorn, Gellert u. s. w. anführen, die nun für unläugbare ästhetische Axiomen gelten können und ohne weitern Beweis überreden. —

Bis hierher haben wir die innern Überredungsgründe und ihre Eigenschaften in Erwähnung gezogen. Wir wenden uns nunmehr zu den äußern. Die innern wurden, wie wir bisher gesehen haben, eben so, wie in der Logik die innern Wahrheitsgründe, aus dem Begriffe einer Sache und deren Bestimmungen, nach dem Satze der Übereinstimmung oder des Widerspruches hergenommen, jedoch solcher Gestalt behandelt, daß Übereinstimmung und Widerspruch der Sinnlichkeit und dem allgemeinen Menschenverstande ohne Schwierigkeit einleuchten konnten. Die äußern Wahrheitsgründe sind in der Logik Theils unläugbare eigene Erfahrung, Theils glaubwürdige Zeugnisse Anderer. In der Ästhetik beruhen die äußern Überredungsgründe auf der Meinung, die wir

von der Vollkommenheit des Redenden haben. Um dieser Vollkommenheit willen halten wir etwas für wahr, was er selbst für wahr zu halten scheinet. Zwischen den äußern Wahrheitsgründen und den äußern Überredungsgründen ist nur der Unterschied, daß jene bloß zum Beweise historischer Wahrheiten, diese aber auch eine ästhetische Gewißheit von dogmatischen Wahrheiten hervorbringen können. Denn nach den Regeln der Logik darf sich unsere Vernunft nicht durch ein bloßes αυτος εφα von einer dogmatischen Wahrheit überzeugen lassen, wäre der Lehrer auch noch so groß, weise und tugendhaft. Wohl aber dürfen wir uns ästhetisch überreden lassen, wenn ein Mann, wie Haller, aus der Fülle seines Herzens behauptet: Freund, die Tugend ist kein leerer Nahme. — Die Überredungskraft beruhet hier auf einem zwar irrigen, aber doch sehr gewöhnlichen Schlusse, dessen Unrichtigkeit aber das so genannte Analogon rationis nicht einsehen kann. Unter dem Analogon rationis, oder dem Vernunftähnlichen, verstehet man eine Vermuthung oder Erwartung ähnlicher Fälle, da nähmlich Einbildungskraft und Gedächtniß bei einer gegenwärtigen Empfindung auch das wieder vorstellen, was vormahls mit einer gleichen Empfindung verknüpft gewesen ist, und sodann die Vermuthung entstehet, daß es wohl wieder erfolgen möchte. Das ist aber keine logische, sondern nur eine sinnliche Folgerung. Eben so glauben wir dem Redenden, und lassen uns auch durch ihn von dogmatischen Wahrheiten überreden, weil wir uns aus mehrern Fällen seiner Einsicht, seiner Rechtschaffenheit, seiner Wahrhaftigkeit erinnern. Der Schluß ist irrig; allein das bloße Analogon rationis, das auch den Thieren zugeeignet wird, sieht davon eben so wenig die Unrichtigkeit ein, als der Hund, daß es jetzt wieder Schläge regnen werde und müsse, weil der Stock erhoben wird, der mehrere Mahle zum Prügeln erhoben wurde.

Dieser sinnliche Schluß wird nun auch noch von dem Nachahmungstriebe unterstützt. Vermöge des Nachahmungstriebes suchen wir uns demjenigen gern in allen Stücken ähnlich zu machen, was wir für vollkommen halten. — Endlich gesellet sich hierzu auch noch das Wohlgefallen, wel-

ches aus dem Anschauen der Vollkommenheit entspringet, welches wir dunkel vorher ahnden. Je mehr Vollkommenheiten daher der Redende besitzet, und je mehr es ästhetisch gewiß ist, daß er selbst etwas für wahr hält, desto mehr werden wir überredet. Da die äußern Überredungsgründe eine so große Kraft, zu überreden, haben, so verlangten auch Cicero und Quinctilian mit gutem Grunde, daß der eigentliche Redner ein rechtschaffener Mann seyn müsse.

Die Vollkommenheiten des Redenden sind entweder innerliche, oder äußerliche; entweder natürliche, oder übernatürliche. Die innere Vollkommenheit betrifft die Zusammenstimmung seiner wesentlichen Stücke und Affectionen, die ihn immer und allenthalben begleiten, und ihn zu dem Manne machen, der er immer und allenthalben bleibt. Die äußere Vollkommenheit besteht in der Zusammenstimmung äußerlicher und wandelbarer Verhältnisse, z. B. des Amtes, des Standes, der Würde, wonach es ihm mehr, als andern Menschen obliegt, Wahrheit zu sagen, oder, wonach wir von ihm mehr, als von Andern außer diesen Verhältnissen, Wahrheit zu erwarten berechtigt sind. Natürlich ist seine Vollkommenheit, wenn sie nach den Gesetzen der Menschennatur entstehen konnte und entstanden ist; übernatürlich hingegen ist sie, wenn sie nicht nach den Gesetzen der bestimmten Menschennatur entstehen konnte und entstanden ist, dergleichen wir in göttlich erleuchteten Personen, wie in Propheten und Aposteln, annehmen. — Aus dem Munde einer so vollkommenen Person muß nun ferner noch mehr Überredung fließen, je mehr es einleuchtet, daß der Redende, der uns als ein so vollkommener Mann erscheinet, selbst irgend etwas für wahr halte. — Diese ästhetische Gewißheit oder Überredung kann durch mancherlei Redefiguren, als Hülfsmittel, in uns bewirkt werden, deren ich nur einige nahmhaft machen will. Dahin gehört z. B.

1) Die so genannte Präterition, wenn der Redende viele Gründe zu übergehen vorgibt. Denn es ist a) entweder ein Zeichen der Unläugbarkeit einer Wahrheit, wenn sie gar keines Beweises bedarf, oder b) wenn der vollkommene Mann so sehr davon überredet scheint, daß er allen Beweis für

überflüssig hält, oder endlich c) daß er allzu viele Gründe habe, um sie alle gebrauchen zu dürfen.

2) Gehört dahin die Frage, deren ich schon vorhin erwähnt habe. Diese verkündet ein starkes Vertrauen auf die Richtigkeit dessen, wovon man überreden will, und schmeichelt noch über dieß oft der Eitelkeit der Zuhörer und Leser.

3) Gehören dahin manche Arten der Wiederhohlung. Ich verstehe hier diejenigen Arten der Wiederhohlung, die die Wirkung einer zuversichtlichen Behauptung haben, als wenn der Redende einen Einwurf bloß durch nochmahlige Behauptung ganz entkräften und zu Boden schlagen wollte. Z. B. Auferstehn, ja, auferstehn wirst du, mein Leib, nach kurzer Ruh. — Cicero sagt: Wir müssen die Sache mit diesem Manne durch Krieg ausmachen, ja, durch Krieg, und zwar ohne Verzug. — Wenn die Seele des Redenden lebhaft von etwas überzeugt, und darüber in einer heftigen Bewegung ist, so ist der Gegenstand, welcher diese Überzeugung und Bewegung hervorgebracht hat, ihr unter allen am meisten gegenwärtig. Sie wird daher mehrmahls auf denselben zurück kommen. Es ist daher auch in stärkern Affecten und Leidenschaften, da es Einem recht von Herzen gehet, die Wiederhohlung überaus natürlich, und befördert, als ein Zeichen eigener Überredung, auch die Überredung bei Leser und Zuhörer. Z. B. Wenn in Schiller's Don Carlos dieser klagt, daß sein Vater, der grausame Philipp II. von Spanien, seine Gemahlinn nicht verdiene, welche Don Carlos liebte, da sie ihm vorher bestimmt war, so ruft er aus:

Ich will nicht klagen, nein, ich will vergessen,
Wie unaussprechlich glücklich Ich mit ihr
Geworden wäre, — wenn nur Er es ist.
Er ist es nicht! — Das, das ist Höllenqual!
Er ist es nicht, und wird es niemahls werden. —

4) Gehört hieher die so genannte Correctio, oder Epanorthosis, wenn man das, was man eben gesagt hat, näher bestimmt und verbessert. — Z. B. Mächtiger, als alle Gesetze, selbst die schrecklichen Drohungen der Religion überwältigend, zwinget der Trieb der Ehre, das Leben zu verachten,

zwinget dem Feinde, — nein! dem Freunde, unerbittert, mit kaltem Blute, um eines Wortes willen, das Leben zu rauben. — 5) Auch von den Ausrufungen ist in vielen Fällen in dieser Rücksicht große Wirkung zu erwarten. Denn da Ausrufungen die natürliche Folge der innern Fülle des Gemüthes sind, so müssen sie nothwendig das Ansehen eigener Überredung geben.

Je lebhafter übrigens die Vorstellungen des Redenden sind, und je mehr ihre Lebhaftigkeit dem Gegenstande angemessen scheinet, desto mehr scheinet er selbst überredet, und desto mehr überredet er auch Andere. Dieß wird unter andern vorzüglich durch eine Figur bewirkt, die den Nahmen der Vision führt, nach welcher das Vergangene oder Künftige als gegenwärtig vorgestellt wird. Denn das, was wir uns als gegenwärtig vorstellen, das empfinden wir gleichsam unmittelbar; und was wir solcher Gestalt zu empfinden wähnen, das müssen wir auch wohl geneigt seyn, für wahr zu halten. So sagt z. B. Cicero in seiner vierten Rede gegen den Catilina: Ha! schon erblicke ich unsere Stadt, diese Zierde der Erde, diese allgemeine Zuflucht der Nationen, von einem plötzlichen Brande ergriffen. Ich sehe die jammervollen Haufen ermordeter Bürger, mitten unter den Trümmern ihres verschütteten Vaterlandes, unbegraben liegen. Vor meinen Augen schwebt das Bild des Cethegus, und die Wuth, mit welcher er in euern Eingeweiden wühlt, u. s. w. — Allein diese Art von Darstellung setzt einen sehr lebhaften Grad von Begeisterung voraus, die den Redner gewisser Maßen außer sich selbst bringet. Alsdann aber kann auch eine solche Figur, unter schicklichen Umständen angebracht, nicht fehlen, auf Leser oder Zuhörer den erwünschten Eindruck zu machen. Allein man sieht auch, daß es, um diese Wirkung hervor zu bringen, einer ungemein lebhaften Einbildungskraft, und zugleich einer so glücklichen Wahl der einzelnen Züge bedarf, daß wir in der That geneigt werden, zu glauben, wir sähen das, was der Einbildungskraft dargestellt wird, sich wirklich vor unsern Augen ereignen. In dem entgegen gesetzten Falle geht es mit dieser Figur, wie mit allen

kraftlosen Nachahmungen leidenschaftlicher Wendungen. Das ist, sie macht den Redenden lächerlich, und versetzt den Zuhörer oder Leser in eine noch kältere und theilnehmungslosere Stimmung, als diejenige war, in welcher er sich vorher befand. —

Wir wollen die bisherige Betrachtung über die ästhetische Gewißheit noch mit einer kurzen Erwägung desjenigen beschließen, was derselben überhaupt entgegen stehet. Dieses sind die Zweifel und Scrupel. Zweifel und Scrupel sind nichts anders, als Gründe, warum wir einer wahrscheinlichen Sache unsern Beifall versagen. Da sie nun also die Überredung hindern, so müssen sie zur Beförderung derselben weggeräumet werden. Diese Wegräumung der Scrupel und Einwürfe geschieht:

1) Durch die so genannte Occupatio, προληψις. Diese ist nichts anders, als eine geschickte Wendung, die Gründe, die man uns entgegen setzen kann, zu zernichten, oder wenigstens zu schwächen. Sie gewinnen niemahls viel, wenn sie derjenige selbst anführt, dem sie Schaden thun. — Über dieß nimmt man ihnen das Verdienst und die Wirkung der Neuheit, und durch die Miene der Zuversicht, die man annimmt, indem man sie selbst hervorbringet, bewegt man die Beurtheiler, zu glauben, sie hätten eben nicht viel auf sich. Man konnte z. B. dem Boileau seinen Geschmack an der Satyre und die Art vorwerfen, wie er mit dem Chapelain umgegangen war: „Es ist nicht recht, wird Jemand sagen, daß er die Leute mit Nahmen nennt. Den Chapelain anzugreifen! Ach! den braven Mann, der von Balzac in so viel hundert Stellen gelobt wird! Freilich, wenn er mir hätte folgen wollen, so hätte er keine Verse machen müssen. Er quält sich todt mit Reimen. Warum schreibt er auch nicht in Prose? — So sagt man. — Und sage ich denn etwas anders? Habe ich bei'm Tadel seiner Schriften ein gefährliches Gift auf sein Leben gespritzt? Meine Muse, glimpflich und behuthsam in ihren Kriegen, weiß den Poeten von dem ehrlichen Manne zu unterscheiden." — Noch ein ungemein schönes Beispiel einer Occupation kommt in Virgil's Äneis, 4. Buch, in der verzweiflungsvollen Rede der Dido

vor. Hier macht sich Dido selbst den Einwurf, daß der glückliche Ausgang der Rache, die sie in dem Vorhergehenden als gewiß vorgestellt, ungewiß gewesen wäre, und diesen Scrupel beantwortet sie auf eine gründliche und ihrer Verzweifelung gemäße Art.

Wenn aber diese Figur Überredung bewirken soll, so muß Folgendes billig beobachtet werden. a) Man muß sich hüthen, daß man solche Einwürfe aufstelle und beantworte, die demjenigen nicht in die Gedanken gekommen wären, den man überreden will. Eine solche Beantwortung ist nicht nur zu weitläuftig und überflüssig, weil sie in einem gewissen gegebenen Falle der Überredung keine Hindernisse in den Weg legen. Auf der andern Seite kann eine solche Beantwortung die Überredung sogar hindern. Ein Einwurf, an welchen man nicht gedacht hat, ist neu, und diese Neuheit kann ihn so lebhaft machen, daß unsere Beantwortung dagegen nichts ausrichtet. Solche Einwürfe müssen mit gänzlichem Stillschweigen übergangen werden, und man muß nur diejenigen beantworten, von denen man mit Grunde vermuthen kann, daß sie der Person, die man überreden will, ohnehin in Gedanken schweben. Hiernächst muß man sich b) hüthen, daß die Scrupel nicht überredender und handgreiflicher bleiben, als unsere Antwort. Denn alsdann würde die Überredung ebenfalls gehindert werden. Man muß also solche Einwürfe, von denen man vorhersieht, daß man die Antwort darauf nicht überredend genug werde vorstellen können, entweder gar nicht, oder nur im Vorbeigehen berühren. Endlich ziemt es c) auch einem ehrlichen Manne, die Einwürfe in aller ihrer Stärke vorzutragen, und sie durch die Macht der Wahrheit zu widerlegen. Man kann zwar freilich bisweilen eine refutationem malae fidei eine Zeit lang nutzen, so lange nähmlich der einfältige Zuhörer nicht weiter sieht, als wir ihn führen. Wer kann aber dafür stehen, daß er den Betrug nicht endlich merkt. Und dann muß man nothwendig auch für die Wahrheit sein Zutrauen verlieren. —

2) Ein Pendant der Occupation ist die Concessio, επιτροπη. Diese unterscheidet sich von der Occupation folgender Maßen. Die Occupation gehet auf die gänzliche Zer-

nichtung des Einwurfs, indem man seine Falschheit überredend darthut. Die Concessio aber zeigt, daß der Einwurf nur scheinbar sey; daß man ihn in anderer Rücksicht zwar gelten lassen könne, allein daß er jetzt demjenigen, wovon man überreden will, gar nicht entgegen stehe. Wenn man solcher Gestalt auf eine überredende Art den Scheinwiderspruch hebt, und zeiget, daß Beides mit einander bestehen könne, so gestehet man den Einwurf zu. Die überredende Kraft hierin mag ein Beispiel aus Virgil anschaulich machen. Es ist die Unterredung der Dido mit ihrer Schwester Anna über Dido's Leidenschaft gegen den Äneas, und ihre schamhaften Gesinnungen, im 4. Buche der Äneis. Dido thut zuvörderst aus der Fülle ihres keuschen und schamhaften Herzens folgenden pathetischen Schwur:

Doch verschlinge mich eher der offene Rachen des Abgrunds,
Eher zerschmettere mich der allmächtige Vater im Himmel,
Schmettere mich zu den Schatten, den bleichen Schatten des Orcus
Tief in die unterste Nacht mit Donnerkeilen hinunter,
Eh' ich entweihe dich, Scham, und deine Gebothe verletze!
Er, der Erste, der mich umarmt, entnahm mir die Liebe;
Hab' und behalt' er sie denn auch immer und ewig im Grabe!

Gegen diese Gesinnung richtet nun zuvörderst Anna sehr kräftig überredende Fragen:

Anna hierauf: So soll denn, o theuerste Seelengeliebte,
Ewiger Witwengram der Jugend Knospe zernagen?
Soll denn nimmer dein Schooß, von schaffender Liebe gesegnet,
Deiner Brust ein Kind zu Trost und Wonne gebären?
Meinst du, das kränke den Geist der längst begrabenen Asche? —

Nun kommt Concessio:

Wohl! Du trauertest einst, und es rührte dich keine Bewerbung,
Weder in Lybien, noch zuvor im glänzenden Tyrus,
Noch des verworfenen Jarbas, noch aller Gewaltigen, welche
Nähret Afrika's Flur, die Gebärerinn hoher Triumphe.

Nun kommt die Hebung des Scheinwiderspruchs:

Wolltest du aber denn auch behaglicher Liebe dich weigern? U. s. w.

Hier gesteht also Anna, daß Dido recht gethan, wenn sie bisher alle Verbindungen ausgeschlagen, weil sie ihr nicht gefallen. Da sie nun aber den Äneas liebe, so könne ihre bisherige Standhaftigkeit kein Hinderniß seyn. — Dieß

Zugeben ist alsdann ungemein schön, wenn es ganz unerwartet kommt. Denn alsdann verursacht die Neuheit eine ungemeine Aufmerksamkeit und Neubegierde des Zuhörers, welches zur Überredung sehr viel beiträgt. Milton hat sich dieses Kunstgriffes vortrefflich bedient in der Versuchungsrede, die er im 9. Gesange des Verlorenen Paradieses der Schlange in den Mund legt. Die Schlange wußte nähmlich den Einwurf der Eva, daß mit dem Genusse der verbothenen Frucht Tod verbunden sey. Wie hätte nun Eva vermuthen können, daß ihr dieß würde zugestanden werden? — Gleichwohl thut es Satan auf eine ganz unerwartete Art: O ja, sagt er, vielleicht werdet Ihr sterben. Allein auf welche Weise? Vermuthlich so, daß Ihr das menschliche Wesen ablegt und das göttliche annehmet. Ein Tod, der nichts Ärgeres mit sich bringet, als dieses, ist, Troß seiner Androhung, vielmehr zu wünschen. — Übrigens kann diese Figur auch manches Mahl dazu dienen, sich die Gewogenheit des Zuhörers zu erwerben. Sie gibt nähmlich dem Redenden ein Ansehen der Billigkeit und Wahrheitsliebe, welches den Zuhörer unstreitig williger zur Überredung machen muß, weil es sein Herz einnimmt.

So viel mag genug seyn von den Gefühlen der theoretischen Vernunft, welche aus Begriffen des Wahren und Wahrscheinlichen und des Falschen und Unwahrscheinlichen entstehen. — Daß diese Gefühle so wohl von den sinnlichen, als den ästhetischen ganz verschieden sind, ist schon aus diesem einzigen Umstande ersichtlich, daß das Wahre und Gewisse oft in der Empfindung sehr schmerzhaft, und in der Anschauung häßlich, und daher mißfällig, das Falsche hingegen in der Empfindung angenehm und in der Anschauung schön seyn und daher gefallen kann. Die ästhetischen Künste aber machen von diesen Gefühlen Gebrauch 1) in so fern sie den ästhetischen Gefühlen nicht entgegen wirken und denselben nicht Abbruch thun, und 2) in so fern sie die ästhetischen Gefühle unterstützen und befördern, d. i. in so fern sie die vorläufigen und nothwendigen Bedingungen der Erweckung und des Daseyns der ästhetischen Gefühle sind. Nähmlich Vieles muß erst als wahr und wahrscheinlich uns vor-

gekommen seyn, und Täuschung oder ästhetische Gewißheit, d. i. Überredung in unsern Gemüthern bewirkt haben, ehe wir es als schön oder erhaben zu beurtheilen im Stande sind. Und dieß ist der Sinn von Boileau's Ausspruch: Rien n'est beau que le vrai. Nicht, als ob das Wahrheitsgefühl und das Schönheitsgefühl einerlei wären; sondern, weil erst Wahrheitsgefühl vorhanden seyn muß, wenn das Schönheitsgefühl in seiner ganzen Fülle eintreten soll.

II. Von den Gefühlen der practischen Vernunft.

Ich habe bereits Eingangs dieser Materie bemerkt, daß die Vernunft Theils theoretisch, Theils practisch ist. Die Gegenstände der theoretischen Vernunft sind Erkenntnisse; die Gegenstände der practischen aber sind Gesinnungen und Handlungen. So wie die Wirkung der theoretischen Vernunft, welche gebilliget oder gemißbilliget wird, die Vorstellung des Wahren und des Falschen ist, so ist die Wirkung der practischen Vernunft, welche gebilliget und gemißbilliget wird, das Gute und das Böse und was mit denselben als Ursache zusammen hänget. — Das Gute ist nichts anders, als das, was die Vernunft billiget, oder was vermittelst der Vernunft durch den bloßen Begriff gefällt. Es ist bereits bei der Analyse des Schönen mehr, als Ein Mahl vorgekommen, daß das Gute von zweierlei Art ist. Es ist entweder wozu oder relativ gut, und gefällt als Mittel zu etwas Anderm, und alsdann heißt es das Nützliche; oder es gefällt der Vernunft für sich selbst, und dieses heißt an sich oder absolut gut. In Beiden ist immer der Begriff eines Zweckes, mithin das Verhältniß der Vernunft zum Wollen, folglich ein Wohlgefallen an dem Daseyn eines Objects oder einer Handlung, d. i. irgend ein Interesse enthalten. Denn das Interesse ist nichts anders, als die Lust an der Vorstellung der Wirklichkeit eines Dinges, eines Verhältnisses oder einer Handlung. Das relative Gute verdient nur in so fern den Nahmen eines Guten, als es auf das absolute Gute eine nahe oder entfernte Beziehung hat. Das, was dem absolut Guten widerspricht, ist das Böse. Dieses ist ebenfalls wie-

der von zweierlei Art. Es ist entweder an sich, oder es ist beziehungsweise böse. Jenes ist das absolut Böse; dieses aber heißt das Schädliche. Man nennt zwar öfters auch das gut und nützlich, was das Angenehme befördert, so wie dasjenige schädlich, was das Angenehme hindert. Dieses jedoch nur in so fern, als man das Angenehme sodann wieder als ein Mittel zum absoluten Guten, und das Unangenehme als ein Hinderniß desselben ansieht.

Das absolut Gute ist dasjenige, was auch das moralisch Gute heißt, so wie das absolut Böse das moralisch Böse genannt wird. Das allgemeine Gesetz der practischen Vernunft ist: Sie will das moralisch Gute, und verwirft das moralisch Böse. Das moralisch Gute bestehet aber in solchen Gesinnungen und Handlungen, die bloß durch ein Vernunftgesetz selbst bestimmet sind. Von dem absolut Guten handelt ausführlich die Moral. Das Angenehme, so wie das Nützliche, kann allerdings auch ein Object des vernünftigen Willens, oder der practischen Verhunft werden, aber nur als Mittel zum moralisch Guten. Das moralisch Gute ist also die letzte Absicht alles vernünftigen Wollens.

Das Gefühl, welches das moralisch Gute in uns erregt, heißt Achtung; das moralisch Böse weckt Verachtung. Ein Gegenstand, der in uns das Gefühl der Achtung erregen soll, muß folgende Eigenschaften haben. 1) Es muß ein vernünftiges Wesen, oder von einem vernünftigen Wesen Herrührendes seyn. 2) Wir müssen in demselben einen solchen Grad der Vernunft bemerken, der alle übrigen Kräfte, die in ihm wirken, übertreffen kann. 3) Wir müssen uns den realiter möglichen Übergang des bloßen Vermögens zu Handlungen dabei vorstellen. Hieraus sind nun folgende Erscheinungen begreiflich: a) Die menschliche Natur überhaupt ist ein Gegenstand der Achtung, weil man alle Mahl das erste und das zweite Stück sich in ihr vereiniget denket. Man denkt sich nicht nur in ihr Vernunft, sondern auch ein Übergewicht der Vernunft über alle übrigen Kräfte. b) Die übrigen Kräfte, als Einbildungskraft, Gedächtniß, Witz in noch so hohem Grade werden an sich nicht geachtet, und können sogar verächtlich werden, wenn sie nicht im Dienste der

Vernunft stehen, sondern dieselbe vielmehr beherrschen. c) Tiefsinnige Speculationen werden geachtet, aber bloß als ein Zeichen einer starken Vernunft. Denn man sieht darin einen Grund der Möglichkeit tugendhafter Handlungen, oder einer starken practischen Vernunft. Die Achtung verschwindet, so bald tiefsinnige Köpfe eine schwache Vernunft in ihren Handlungen zeigen. d) Nichts wird mehr geachtet, als wirkliche Tugend, die sich in Gesinnungen und Handlungen offenbaret. Denn Thaten, die bloß aus der Vernunft herrühren können, sind der sicherste Beweis ihrer Stärke. e) Tugendhafte Thaten werden um so höher geachtet, je mehr Hindernisse dabei zu überwinden waren, und je mehrern und je stärkern Neigungen sie widersprechen. Denn da offenbart sich die Stärke der practischen Vernunft am allermeisten. f) Der geringste Mann, ein Bauer, wird daher oft mehr geachtet, als ein König; derjenige, dessen Erkenntnißvermögen zwar schlecht ausgebildet ist, der aber dabei seine Pflicht mit Stärke erfüllt, wird mehr geachtet, als ein mit Tiefsinn und Gelehrsamkeit ausgerüsteter, aber dabei schwacher oder gar lasterhafter Mann.

Das Gefühl der Verachtung entstehet allenthalben, wo Gesinnungen und Handlungen wahrgenommen werden, die den Vernunftforderungen widersprechen, da man doch die mögliche Wirksamkeit der Vernunft voraussetzet. — Da, wo gar keine Vernunft vorhanden ist, und vorhanden seyn kann, da kann auch kein Gefühl der Achtung oder Verachtung Statt finden. Wenn es daher gleich manches Mahl scheinet, als ob ein vernunftloses Ding Achtung oder Verachtung errege, so geschieht dieses alle Mahl nur vermittelst irgend eines Zusammenhanges mit der Vernunft. So nennt man ein lebloses Ding oder ein Thier verächtlich, in so fern es zu keinen vernünftigen Zwecken tauglich ist, und keine Kraft in sich hat. Ein Kunstwerk wird verachtet, wenn sein Urheber wenig Vernunft dabei bewiesen hat. Kurz, die Achtung und Verachtung sind Gefühle, welche nur durch solche Vorstellungen erzeugt werden können, die entweder unmittelbare Wirkungen der practischen Vernunft, oder doch sonst etwas andeuten, was das Daseyn der Vernunft, oder irgend

einen nothwendigen Zusammenhang mit ihrer Wirksamkeit vorstellet.

Die Achtung hat verschiedene Grade und Beziehungen. Ein größerer Grad von Achtung heißet Ehrfurcht. Die Achtung und Ehrfurcht grenzen sehr nahe an das Gefühl des Großen und Erhabenen. Daher erwecken sich auch beide leicht einander; und wenn die Vernunft in ihren Wirkungen als Erscheinung angeschauet wird, so erscheint sie alle Mahl als groß und oft als erhaben, und erregt neben dem moralischen auch ein ästhetisches Wohlgefallen, welche beide so sehr in einander fließen, daß sie fast nicht zu unterscheiden sind. Die Einbildung schauet die Menge und Stärke der Neigungen an, und man bewundert die Kraft, welche sie alle besiegt, und ahndet in ihr selbst eine unendliche Stärke, die hinreicht, noch viel mächtigere Neigungen zu bezwingen. Aus eben diesem Grunde hänget auch das ästhetisch Edle sehr genau mit der Moralität zusammen. Denn ursprünglich und eigentlich kann nur ein höherer Grad der sittlichen Größe in den Gedanken und Empfindungen edel genannt werden. Es wird also eigentlich den freien Handlungen, den Gesinnungen und dem Charakter beigelegt. Wenn man daher diesen Ausdruck auch von andern Gegenständen braucht, und von einem edeln Gebäude, einer edeln Kleidung, einem edeln Anstande, einer edeln Schreibart, u. s. w. redet, so geschieht dieß bloß in Beziehung auf Moralität, weil man diese Gegenstände als Zeichen oder Sinnbilder, als Symbole der moralischen Größe betrachtet. Man betrachtet sie als Zeichen edler Gesinnungen desjenigen, von welchem sie herrühren, oder in Rücksicht auf die edeln Zwecke, zu welchen sie hinzuführen scheinen. — Dem Edeln stehet das Niederträchtige entgegen, das keine edeln Gesinnungen des Urhebers verräth, und auch nach keinen edeln Zwecken hinzustreben scheinet, und daher nicht bloß im Begriffe, sondern auch in der Anschauung mißfällt. Denn die Vernunft zeigt sich bei dem Unedeln und Niederträchtigen unter dem Joche der Sinnlichkeit, und das, was an sich groß ist, wird als von dem Kleinen besiegt vorgestellt; ein Verhältniß, das jederzeit auch ästhetisch mißfällt.

Das Gefühl der Achtung und Verachtung oder der moralischen Billigung und Mißbilligung findet sich bei einiger nur sehr geringen Cultur der Vernunft sehr bald ein, und zeigt sich weit früher, als die Vernunft ihre eigenen Handlungen in abstracto beurtheilen lernet. Man fängt daher gewöhnlicher Weise sehr früh an, das Gefühl selbst für ein Criterium des moralischen Werthes der Handlungen zu halten, welches in dem Gebrauche zwar in den mehresten Fällen sehr gut, aber in der Beurtheilung doch falsch ist. Denn dieß Gefühl ist nur in so weit richtig, als die Vernunft die Objecte richtig vorstellt, welche selbst Cultur und Berichtigung bedarf, weil sie in dem Menschen sehr vielen Irrthümern unterworfen ist.

Die Fähigkeit, durch das Gefühl die Moralität der Handlungen zu bestimmen, pflegt man den moralischen Sinn, oder das moralische Gefühl zu nennen. Dieses ist eigentlich nichts anders, als die Beurtheilungskraft, welche hier nicht die objectiven Criterien der Moralität der Handlungen, als welche in der Natur der Vernunft oft sehr verwickelt liegen, sondern die subjectiven Folgen derselben, die in vielen Fällen ebenfalls richtige Merkmahle sind, als objective Criterien gebraucht, wie solches sehr oft geschiehet.

Es ist zu bemerken, daß fast alle ästhetischen, ja, selbst viele sinnlichen Gefühle mit dem Moralischen öfters in Eins zusammen schmelzen, und daß das moralische Gefühl jenen einen solchen Anstrich ertheilt, daß sie dadurch selbst zum Theil moralisch werden. Dergleichen Gefühle, welche sich leicht mit dem Moralischen vermischen, sind besonders die Sympathie, das Gefühl des Schicklichen und Unschicklichen, und das Gefühl des Nützlichen.

1) Die Sympathie ist eine gewisse Anlage in der menschlichen Natur, von denen durch die Sinne oder die Einbildung vorgestellten Zuständen Anderer auf eine ähnliche Art afficirt zu werden, als man sich vorstellt, daß der Andere afficirt ist. Unstreitig aus wohlthätigen Absichten des Schöpfers haben unsere Gefühle eine Art von ansteckender Kraft, durch welche sie, oft unwillkürlich, von einem Herzen in das andere übergehen. Ein heiteres Auge verbreitet Vergnügen über eine

ganze Gesellschaft. Ein finsteres Gesicht versetzet einen ganzen Zirkel von Menschen in trauriges Nachdenken. Ein Fanatiker setzt Völker in Flammen. Wir zittern über die Gefahr eines unvorsichtigen Jünglings, wenn wir sie auch nur in Romanen lesen. Ein entschlossener Feldherr hauchet selbst dem feigsten seiner Krieger Muth und Patriotismus ein. Unser Gefühl geht oft, gleichsam wie ein electrischer Funke, durch einen bloßen Händedruck in Andere über. Der Grund dieser Erscheinung, deren Wirklichkeit uns Allen die tägliche Erfahrung bestätigt, scheinet Theils in der Association der Vorstellungen, Theils in der besondern sehr ähnlichen Organisation der Menschen zu liegen.

2) Das Schickliche bestehet in der Übereinstimmung der Erscheinung mit dem innern Zwecke, oder dem Begriffe eines Dinges; das Unschickliche hingegen bestehet in dem Widerspruche der Erscheinung mit dem innern Zwecke. Die innern Zwecke sind vermeinte, oder wirkliche moralische Zwecke in der menschlichen Natur. An dem Gefühle des Schicklichen hat die Moralität immer einigen Antheil; wenigstens muß durch sie erst der Begriff des innern Zweckes erzeugt werden, ob er gleich nur dunkel seyn darf.

3) Was das Nützliche sagen wolle, das bedarf keiner weitern Erläuterung. Da alle diese Gefühle, nähmlich das Gefühl der Sympathie, das Gefühl des Schicklichen und Unschicklichen, und das Gefühl des Nützlichen gemeiniglich da angenehm sind, wo es auch die Vernunft billiget, und da unangenehm sind, wo die Vernunft das Object mißbilliget, so fallen sie sehr oft zusammen, und dienen daher, die Kraft des moralischen Gefühls insbesondere zu verstärken, ob sie gleich, allein und an sich betrachtet, nicht moralisch sind. Da diese Gefühle so oft moralisch werden, und die moralische Kraft oder practische Vernunft unterstützen, so werden sie um deßwillen, (vermittelst der Association,) oft selbst ein Gegenstand der Achtung. Ein mitleidiger gefälliger Mensch, der den Anstand, ein Zeichen der Tugend, beobachtet, und nützlich ist, erregt durch diese Eigenschaften schon Achtung. Hingegen die Bemerkung des Mangels dieser Eigenschaften stimmet uns zur Verachtung. Auch sogar Thiere, welche

Theilnahme an andern lebendigen Wesen verrathen, erregen oft ein Gefühl, welches an Achtung grenzet. —

Da die Gefühle der Schicklichkeit, des Anstandes, der Würde und Tugend eine so wichtige Rolle in allen Werken der Kunst und des Genies zu spielen haben, so verdienen sie, daß wir noch etwas bei ihnen verweilen. Durch die Vorstellung der Übereinstimmung unterscheiden wir das Angemessene von dem Ungereimten, das Schickliche von dem Unschicklichen, und das Anständige von dem Unanständigen. Eine Sache, die an sich schön ist, kann in der Zusammensetzung mit andern zwar nie häßlich, aber sie kann unschicklich werden, und dem Ganzen ein widerwärtiges Gepräge geben, das mit der Häßlichkeit einerlei Wirkung thut. Aus dem Fragmente einer Statüe, einer Gruppe, einer Mahlerei, eines Gedichtes kann man wohl von der Schönheit im Detail, aber nie von der Congruenz des Ganzen urtheilen. Hieraus ist hinlänglich zu schließen, daß das Gefühl aus der Übereinstimmung mit dem Gefühle des Schönen nicht einerlei ist, wenn sie gleich beide ähnliche Wirkungen hervorbringen.

„Das Gefühl vom Übereinstimmenden, sagt Home, nahet sich so sehr dem Gefühle, das wir von der Schönheit haben, daß man gemeiniglich das erste für eine Gattung der letzten hält. Gleichwohl sind sie so wesentlich verschieden, daß sie sich niemahls mit einander vereinigen. Die Schönheit haftet, gleich der Farbe, auf Einem Gegenstande, das Übereinstimmende auf mehrern. Außer dem kann ein Ding, das an sich schön ist, im Verhältnisse mit andern das stärkste Gefühl der Unschicklichkeit wirken."

Das Gefühl von einem Mangel der Übereinstimmung ist, in den meisten Fällen, weit unangenehmer, als das Gefühl der Übereinstimmung angenehm ist, oder wirkt wenigstens stärker, weil dieses oft ohne deutliches Bewußtseyn statt findet, mit welchem jenes alle Mahl verknüpft ist. Die Übereinstimmung fühlen wir insgemein nur in einem dunkeln Begriffe, der zu dem Ganzen nicht ausdrücklich hinzu gedacht wird. Eine Unschicklichkeit hingegen, eine Disharmonie, ein Mangel der Proportion wird halb gefühlt, halb

gedacht. Die Idee des Ganzen wird dadurch völlig zerrüttet, und der Verdruß, welcher daher entstehet, ist desto größer, je schöner die Theile an sich sind, welche zusammen genommen einen Mißton verursachen. Wenn der unschickliche Gegenstand sehr unwichtig und uninteressant ist, so wird die unangenehme Gemüthsbewegung aus dem Mangel der Übereinstimmung oft durch das Gefühl des Lächerlichen vermindert, oder unterdrückt. Ist aber der Gegenstand wichtiger, und die Unschicklichkeit moralisch, so entstehet ein verachtendes Hohngelächter. Ist das Object zugleich interessant, so verschwindet das Lächerliche. Es bleiben alsdann nur Verachtung und andere unangenehme Gefühle zurück.

Oft interessirt ein Gegenstand gewisse Personen in einem hohen Grade, bei welchem andere sehr gleichgültig sind. Dieß ist die Ursache, weßwegen eine Unschicklichkeit oft einigen lächerlich, andern verdrießlich, und für noch andere rührend ist. C'est ainsi, sagt Voltaire, que la vie des hommes est bigarée; souvent même une seule avanture produit tous ces contrastes, (de serieux et de plaisanterie, de comique, et de touchant.) Rien n'est si commun qu'une maison, dans laquelle un père gronde, une fille occupée de sa passion pleure; le fils se moque de deux, et quelque parens prennent différement part à la scène. On raille tres-souvent dans une chambre de ce qui attendrit dans la chambre voisine; et la même personne a quelque fois ri et pleuré de la même chose dans le même quart d'heure.

Wir wollen uns einmahl ein wenig die Begriffe aufzuklären suchen, aus welchen dieses Gefühl entstehet. Die Übereinstimmung oder Harmonie ist das Geschlecht, und bedeutet ein solches Verhältniß der Dinge, in welchem die einzelne Wirkung derselben durch keine Contrarietät behindert wird. In einer genauern Bedeutung wird die Harmonie nur solchen Gegenständen beigelegt, deren Theile auf einander folgen, wie z. B. einem Gedichte oder einer Musik. Man könnte sagen, Einförmigkeit in der Mannigfaltigkeit der Töne ist Harmonie, und die Melodie ist eine bestimmte Abwechse-

lung und Folge der Töne, nach welcher sie mehrmahls wiederhohlt werden können.

Die Schicklichkeit ist die Harmonie unter solchen Theilen, die zugleich sind, so wohl mit dem Ganzen, als unter einander selbst.

Die Schicklichkeit der Theile zur Erreichung eines gemeinschaftlichen Endzwecks kann man Convenienz nennen. — Die Schicklichkeit der Theile in Ansehung ihrer verhältnißmäßigen Größe heißt Proportion. — Das Schickliche in Ansehung der Ähnlichkeit, verbunden mit Proportion, ist Symmetrie.

Schicklichkeit bei Personen in solchen Dingen, die sich auf ihre Willkür beziehen, heißt Anstand. Eine besondere Gattung desselben heißt das Decorum. Dieses ist eine solche Modification des äußerlichen Betragens, eine solche Mischung politer Sitten, die eine vollkommene Seele anzeigt. Oder: Eine Übereinstimmung unseres äußerlichen Bezeigens mit den innerlichen Vollkommenheiten, welche wir besitzen, oder doch nach unserm Stande besitzen sollten.

Ich füge zu diesen Begriffen die Stelle eines Autors, aus welchem ich sie geschöpft habe. „Durch einen natürlichen Trieb, sagt Home, verlangen wir etwas Angemessenes, oder eine gewisse Übereinstimmung bei Dingen, die durch irgend ein Verhältniß mit einander verbunden sind. Diese Übereinstimmung, oder dieses Angemessene, nennt man das Schickliche und Anständige; und den Mangel desselben das Unschickliche, Unanständige. Schicklich und anständig werden oft für Synonimen gehalten; sie lassen sich aber doch von einander unterscheiden. Das Schickliche ist das Geschlecht, von dem das Anständige eine Gattung ist. Denn wir nennen nichts anständig, außer dem Schicklichen, oder Angemessenen, das zwischen empfindenden Wesen und ihren Gedanken, ihren Worten und Handlungen erfordert wird."

Vielleicht werden die angegebenen Begriffe dadurch zugleich brauchbarer und deutlicher, wenn wir sie auf die besonderen Gegenstände anwenden, unter welchen wir Übereinstimmung verlangen. Wir wollen sie durch einige der beträchtlichsten Verhältnisse verfolgen.

1) Das Verhältniß eines Theils zu dem Ganzen, das äußerst genau ist, erfordert auch den höchsten Grad des Schicklichen. Aus diesem Grunde fühlt man die geringste Abweichung davon mit Verdruß. Jedem Leser muß es sehr unschicklich vorkommen, wenn das Pult des Boileau, ein scherzhaftes Gedicht, mit einer ernsthaften und feurigen Lobrede auf Lamoignon, einen königlichen Richter, endigt. Und jedem Leser muß es sehr unschicklich vorkommen, wenn Milton in einem Gedichte, welches den erhabensten Gegenstand hat, eine Abschweifung auf seine Blindheit macht, die gewiß mit dem verlorenen Paradiese nicht eben verknüpft ist. Kleine Fenster und Thüren geben einem großen Gebäude ein altväterisches Ansehen. Man kehre die Proportion um, so wird das Ganze lächerlich.

2) Eben so wichtig ist auch die Proportion der Theile unter einander selbst. Bei gleichartigen Theilen und solchen, die einerlei Zweck haben, verlangt man eine gewisse Einförmigkeit in Ansehung ihrer Größe und Stellung. Dergleichen sind am menschlichen Körper die Augen, die Ohren, die Hände, die Füße. An einem Gebäude die Thüren, die Fenster, die Säulen; in einer Epopöe die Gesänge, und einem Drama die verschiedenen Aufzüge. Bei einem Ganzen, dessen Theile man zugleich übersiehet, muß die Gleichheit der homogenen Theile, wie z. B. der Fenster in einem Stockwerke, vollkommen seyn. Bei solchen Werken hingegen, deren Theile auf einander folgen, ist es genug, wenn das eine Stück nicht sehr merklich größer ist, als das andere. Es wäre lächerlich, in einem langen Gedichte die Größe eines jeden Gesanges oder Buchs durch die Zahl der Verse oder Strophen durchgehends genau zu bestimmen; aber doch unschicklich, in einer Epopöe von zwanzig Gesängen den einen so lang zu machen, als die übrigen zusammen genommen.

3) Es wird ferner eine genaue Übereinstimmung unter einem Gegenstande und denjenigen Dingen erfordert, die neben ihm, oder auf irgend eine Art mit ihm zugleich sind, wenn sie auch zusammen genommen kein eigentliches Ganzes ausmachen sollten. Ein kleiner Mann, der in Procession neben einem großen gehet, wird lächerlich, wie ein Duodez-

Bändchen neben einem Folianten. Plutarch hat schon diejenigen gescholten, die eine kleine Statüe auf ein großes Postament setzten. Er nennt sie schlechte Künstler, und behauptet, daß sie sich selbst lächerlich machten.

4) Hierher gehört auch das Verhältniß zwischen einem Dinge und seinen Verzierungen. Ein ernsthafter und wichtiger Gegenstand verträgt wenig Verzierungen, und eben so wenig ein Gegenstand, der an sich sehr schön ist. Ein Gegenstand, der die Seele mit seiner Hoheit, seiner Größe füllet, nimmt sich am besten aus, wenn man ihn ganz ungeschmückt läßt. Die Liebenswürdigkeit, sagt einmahl der Englische Dichter Thomson, bedarf keiner fremden Hülfe von Zierrathen, und ist am schönsten geschmückt, wenn sie ungeschmückt ist. Ein Gegenstand hingegen, der an sich nicht sehr interessirt, ein Werk, das nur zur Belustigung gemacht ist, nimmt mehr Zierrathen an, auch solche, die eben nicht aus dem Hauptstoffe gezogen sind. Ein Pferd wird durch einen goldenen Zaum so wenig verschönert, als ein gezähmter Löwe durch einen Putz, der ihn immer an den Verlust seiner Freiheit erinnern kann, wie Seneca irgend wo einmahl bemerkt.

Niedrige Gegenstände, mit hohen Farben geputzt, oder umgekehrt, werden lächerlich und komisch, wenn die unschicklichen Verzierungen mit Fleiß und Absicht gemacht sind; und abgeschmackt, wenn sie nicht bloß zur Belustigung dienen sollen.

5) Auch in dem Verhältnisse eines Gegenstandes zu den Umständen des Ortes und der Zeit verlangen wir eine gewisse Congruenz, wenn ein Wohlgefallen entstehen soll. Ein großes stattliches Gebäude in einer engen, dunkeln und schiefen Straße verliert viel von seinem Ansehen; und eine Tour aus einer lustigen Operette, zur Passionszeit in einer Kirchenmusik angebracht, ist völlig unschicklich. Der Putz, der sich zu einem Balle schickt, wird bei'm öffentlichen Gottesdienste nicht völlig so anständig scheinen; und dieselbe Person muß sich anders zu einem Leichenbegängnisse, als zu einer Hochzeit kleiden.

6) Nichts ist in genauerem Verhältnisse mit einem Men-

schen, als seine Gesinnungen, seine Reden und Handlungen, und deßwegen fordert man hier die genaueste Übereinstimmung. Daher kommt der Ekel, den man vor dem Affectirten hat, welches darin bestehet, daß man mehr Feinheit oder Delicatesse zeigen will, als entweder dem Charakter, oder den Umständen der Person zukommt. Hierher gehören die Mienen, Geberden, die Stellung, der Gang, die Gedanken, die Worte, der Ton der Stimme; hierher gehört selbst die Kleidung und der ganze äußerliche Aufzug eines Menschen. Ein anderer Anstand gehört für eine Penelope; ein anderer für eine Phryne; ein anderer für eine züchtige Braut; ein anderer für eine Lucretia. — Die Congruenz unter den Gedanken und ihren Zeichen ist für den Künstler von großer Wichtigkeit, wofern er nicht in das Abgeschmackte, oder Burleske verfallen will. Von dieser Materie werde ich an einem andern Orte noch reden.

Das Gefühl der Ehre, das Bewußtseyn von unserm Vorzuge vor andern Wesen erfordert einen besondern Grad des Anstandes in allen Handlungen, die auch nur einiger Maßen von unserer Willkür abhangen. Die Übereinstimmung unserer Handlungen mit dem Gefühle der Ehre, dieser hohe Grad des Anstandes, heißt Würde, und der Mangel desselben ist Niederträchtigkeit. Die Würde kommt nur vernünftig beseelten Dingen zu, oder unbeseelten, wie fern sie Wirkungen von jenen sind. Sie äußert sich, wie der Anstand, nicht nur in Gesinnungen und Reden, sondern auch durch Mienen, Stellungen und Geberden; wie z. B. die Würde der männlichen Gestalt, welche schon von den Alten der weiblichen Schönheit entgegen gesetzt wurde.

Das Gefühl der Ehre wirkt hauptsächlich auf eine doppelte Art: durch das Bewußtseyn unserer Distanz von den unvernünftigen Geschöpfen, und durch das Bewußtseyn von dem Vorzuge eines vernünftigen Wesens vor andern. Jenes bestimmt die allgemeine Würde der Menschheit; und dieses die besondere verhältnißmäßige Würde nach der Verschiedenheit des Standes, des Alters, des Geschlechts, des Charakters und anderer Umstände. Man sagt von einem Menschen, der seinen Adel verkennt und Handlungen unter-

nimmt, die der Vernunft und allen menschlichen Gesinnungen offenbar widersprechen, daß er die Würde der Menschheit schändet, sich selbst zu dem Viehe herabsetzt, und die größte Niederträchtigkeit begehet, die ein Mensch begehen kann. Man wendet diesen Begriff auf die Kunst an, und nennt alle Gedanken und Ausdrücke unwürdig, die jedes vernünftige Wesen, das seine Bestimmungen kennt, nothwendig empören müssen, weil sie unmittelbar diejenigen Pflichten verletzen, die in der Vernunft und in der Menschheit selbst gegründet sind. Verletzung der unmittelbaren Pflichten gegen Gott ist Gottlosigkeit; der vollkommenen Pflichten gegen Andere ist Unbilligkeit; des äußerlichen allgemeinen Wohlstandes Unehrbarkeit; der verhältnißmäßigen Ehrerbiethung und Liebe, die Andere von uns fordern können, Unhöflichkeit. Unflätige Gedanken sind solche, die kein ehrbarer Mensch ohne Ekel denken kann, und pöbelhafte sind solche, die keinen Menschen von Geschmack und Sitten, sondern nur niederträchtige Creaturen zu belustigen vermögend sind.

Der niedrigste Grad der Verhältnißwürde ist bloße Ehrbarkeit; den mittlern Grad kann man Adel nennen; den höchsten Majestät. — Man hat die Frage aufgeworfen, welche Bestimmungen es eigentlich sind, die dem Menschen zur Ehre gereichen und seine Würde ausmachen. Eine andere Antwort gibt die Philosophie, eine andere der Wahn. Jene sagt: Nur diejenigen Vollkommenheiten bringen uns Ehre, welche wir durch eine regelmäßige Anwendung der Willkürlichkeit erworben haben. Vollkommenheiten, die uns die Natur gibt, sind nur dann würdig, wenn wir ihre Bestimmung kennen und jene anwenden, um diese zu erreichen. Die Erfahrung hingegen lehret, daß die Menschen mit andern Meinungen von dem, was uns Schande, oder Ehre bringet, behaftet sind. Sie suchen die Ehre in den Vorzügen der Geburt, in einer vortrefflichen Bildung und Stellung des Leibes, welche die Natur gewirkt hat, in dem Reichthume, in den Titeln, in dem davon abhangenden Range, in einem löblich scheinenden allgemeinen Rufe u. s. w. Dem Künstler dient wohl hierbei nichts anders zur Regel, als: Er soll der Philosophie folgen, ohne jedoch dem Wahne offenbar zu widersprechen.

Rang und Titel können wenigstens zu Zeichen des innerlichen Werthes dienen, und können vielleicht gebraucht werden, um diesen sinnlicher zu machen. Ein Bernstorff, wie ihn Dusch in einem Gedichte, Glückseligkeit des Tugendhaften, schildert:

— Dem die Tugend
Des Weisen und des Christen Recht auf Freuden,
Auf alle würdigen erhabnen Freuden,
Und, um sie alle zu genießen, Gott
Empfindung, Geist, Geburt, Stand und Vermögen
Gegeben, —

ein so würdiger Patriot ist schon durch seinen Geist und seine Tugend erhaben, aber seine Erhabenheit wird sinnlicher,

Wenn ihm der Reichthum, den er sonst nicht achtet,
Die Freude gibt, die Großmuth seines Herzens
Auf Tausend auszugießen, seine Würde
Den Vorzug, Redlichen empor zu helfen.

Unter allen Vollkommenheiten, welche den Menschen Ehre machen, ist die Tugend die vortrefflichste, und diejenige, welche Jedermann achten muß, wenn er sie schon selbst nicht hat, wofern nur noch ein kleines Flämmchen der Vernunft in ihm leuchtet. Die Tugend, wie fern sie sich durch äußerliche Merkmahle, besonders durch Handlungen kennbar macht, ist Jedermann, selbst dem Lasterhaften wohlgefällig. Unterdessen darf man doch nicht geradezu behaupten, daß nur der Tugend ausschließlich der Nahme der Würde beigelegt werden müsse. Es gibt würdige Bestimmungen in Charakter und Handlungen, die deßwegen noch nicht in die Gattung der eigentlichen Tugenden gehören. Wie z. B. Gelehrsamkeit, Unerschrockenheit, Muth u. s. w. Auf der andern Seite wird oft selbst die Tugend unschicklich, wenn sie nicht mit Klugheit vergesellschaftet ist. Tugend, Klugheit und Sitten machen eigentlich dasjenige aus, was wir vorher den Wohlstand, oder das Decorum genannt haben.

Unter den Tugenden selbst ist immer eine würdiger, als die andere. Positive Tugenden, und solche, die sich durch eclatante Wirkungen charakterisiren, sind würdiger, als solche,

die bloß in einer Unterlassung des Bösen bestehen, oder als solche, die wegen Mangel der Kräfte sich nicht thätig genug beweisen können. „Die menschlichen Tugenden, sagt Home, erlangen, gleich andern Gegenständen, ihren Rang in unserer Achtung nicht durch ihren Nutzen, der bloß durch Nachdenken erkannt wird, sondern durch den unmittelbaren Eindruck, den sie auf uns machen. Gerechtigkeit und Güte sind eine Gattung verneinender Tugenden, die man nicht recht wahrnimmt, als wenn sie verletzt werden. Aber Tapferkeit und Großmuth erregen erhabene Bewegungen, und geben dem Gefühle von Würde so wohl in dem Menschen selbst, welcher sie besitzt, als auch in Andern eine große Lebhaftigkeit, und werden deßwegen höher geschätzt, als Gerechtigkeit und Güte." Daher hat auch ein Werk der Kunst, wodurch die Tugend unmittelbar befördert wird, z. B. eine Tragödie, zur Reinigung der Affecten, mehr Würde, als ein anderes, wodurch sie zwar nicht verletzet, aber auch nicht befördert wird, wie z. B. eine Tändelei, eine Anakreontische Ode, u. s. w.

Die Tugend wird desto erhabener, je mehr sie sich vom Eigennutze sinnlich zu entfernen scheint. Indessen ist doch wohl dem Künstler nicht zu rathen, eine allzu vollkommene, allzu uneigennützige Tugend darzustellen, die, mit der Erfahrung verglichen, nur ein Ideal ist, nicht die erforderliche Wahrscheinlichkeit hat, und daher die Illusion verhindert. „In einem jeden Gedichte, sagt Shaftesbury, es sey episch, oder dramatisch, ist ein vollkommener Charakter das größte Ungeheuer, und unter allen Erdichtungen am wenigsten einnehmend, am wenigsten moralisch, und am wenigsten bequem, die Sitten zu verbessern."

Das Gefühl der Tugend verlangt noch eine gewisse Eigenschaft von den Werken der Kunst, welche man die poetische Gerechtigkeit genannt hat. — Ich nenne diese Eigenschaft hier nur, indem ich bei der Poetik noch ein Mahl darauf kommen werde. Die poetische Gerechtigkeit will, 1) daß die Tugend belohnt und glücklich, und das Laster bestraft und unglücklich werde. Oder wenn dieß nicht ist, 2) wenn die Tugend auch nicht belohnt, sondern unglücklich wird, daß wenigstens das Laster sich seines Sieges und seines Glücks

nicht freue, oder endlich 3) daß, wenn auch die Tugend nicht belohnt, das Laster nicht bestraft wird, doch wenigstens die Tugend mit directer oder indirecter Billigung des Künstlers, so wie das Laster mit Mißbilligung in dem Kunstwerke dargestellt werde. —

Die bisherige Betrachtung der theoretischen so wohl, als practischen Vernunftgefühle muß nun zwar den schon öfters angegebenen Unterschied derselben von den ästhetischen Gefühlen sattsam bestätigen. Denn mit jeder Art der vernünftigen Gefühle ist alle Mahl ein unmittelbares Interesse verknüpft, d. i. die Existenz des Gegenstandes oder deren Gegentheil bewirket das Gefühl. Hingegen die reinen ästhetischen Gefühle sind von diesem Interesse frei, indem etwas dem Geschmacke gefallen kann, an dessen Existenz man gar kein Wohlgefallen hat, und ihm wieder etwas mißfallen oder gleichgültig seyn kann, dessen Existenz große Lust erregt. Bei dem Allen muß es aber doch ohne umständlichen Beweis einleuchten, was für eine Rolle die Vernunftgefühle und sonderlich das moralische Gefühl in Rücksicht auf die Werke der ästhetischen Künste zu spielen haben. Die ästhetischen Künste können zwar ganz und gar nicht auf unmittelbare Beförderung der Wahrheit und Tugend eingeschränkt werden; ihre Hauptabsicht ist vielmehr auf das ganz eigene Vermögen in uns gerichtet, welches den Nahmen des Geschmackes führt. Aber dennoch darf der Künstler vermöge dieser Hauptabsicht weder das Wahrheitsgefühl, noch das moralische Gefühl unmittelbar beleidigen. Er darf nicht durch Verbreitung grober und schädlicher Irrthümer, nicht durch Verspottung und Kränkung solcher Begriffe, von denen die Glückseligkeit und Ruhe der Menschen abhängen, nicht durch Krönung und Verschönerung des Lasters, und durch Herabsetzung der Tugend, nicht durch vorsätzliche Verstärkung sinnlicher Triebe und Neigungen den Mangel der moralischen Güte in seinem Werke und in seiner Person anschaulich machen. Denn 1) kann ihm der bessere und achtungswerthe Theil der Menschen alsdann nicht nachdenken, nicht nachfühlen, und also auch keine Achtung und Liebe für ihn und für sein Kunstwerk gewinnen. Kann mit dem Zwecke und den Er=

forderniſſen der ſchönen Kunſt auch Wahrheit und Tugend vereinigt werden, ſo werden dieſe immer weit ſtärkeres Wohlgefallen erregen, als Irrthum und Laſter unter der ſchönſten Hülle. Ich habe es aus eigener vielfältiger Erfahrung, daß diejenigen meiner poetiſchen Werke, worin ſich das äſthetiſche Wohlgefallen mit dem moraliſchen verſchwiſtert, den meiſten Beifall unter ſolchen Menſchen gefunden haben, deren Beifall bei jeglichem Künſtler allein einen Werth haben ſollte. Und wenn dereinſt mein Nahme mich ſelbſt um ein Paar Jahre überleben ſollte, ſo werde ich dieß mehr den Gedichten: Männerkeuſchheit, Das Blümchen Wunderhold, dem Liede vom braven Manne, an Agathe u. ſ. w. zu verdanken haben, als denen, die weiter nichts, als ein bloß äſthetiſches Wohlgefallen zu erwecken im Stande ſind. Von denen, die vielleicht durch allzu viele Beimiſchung der ſinnlichen Gefühle der Moralität gar Eintrag thun ſollten, darf ich unſtreitig noch weniger erwarten. — Hiernächſt lehrt 2) die Geſchichte, daß nichts ſo ſehr zum Verfalle des Geſchmacks beiträgt, als wenn ſich die Kunſt zum Dienſte der Thoren und Böſewichter erniedrigt. Sie verliert dadurch die Achtung aller Guten und Edeln, und ſelbſt die Thoren und Böſewichter verachten insgeheim die Sclaven ihrer Thorheiten und Lüſte. Endlich macht es auch 3) die Talente des Künſtlers verdächtig, wenn er, anſtatt durch wahre Vollkommenheiten zu wirken, zu den leichtern und verzweifelungsvollen Mitteln ſchreitet, das Falſche und das Unſittliche unter einem ſchönen und ſchimmernden Gewande darzuſtellen.

Es iſt aber nicht genug, daß der Künſtler, als Künſtler betrachtet, das moraliſche Gefühl nur unmittelbar nicht beleidigt, und die Geſetze ſeiner Kunſt, als äſthetiſch ſchöner Kunſt, beobachtet, ſondern er ſoll auch um ſo mehr vor der Vernunft als rechtſchaffener Mann beſtehen können, je lebhafter und verführeriſcher die ſchönen Anſchauungen der Künſte ſind. Die Vernunft iſt und bleibt denn doch immer geſchäftig, Alles zu zergliedern, und nach allen Seiten und Folgen zu erwägen; und wehe dem Künſtler und ſeinem Werke, wenn er vor dieſem Geſchäfte nicht als rechtſchaffen und edel beſtehet. — Omne tulit punctum qui mis

cuit utile dulci, sagte schon Horaz. Noch besser würde es heißen, qui miscuit bonum ac honestum dulci.

2. Capitel.

Von den sinnlichen Gefühlen.

Alle Gefühle, welche die bloße Empfindung, d. i. welche den Eindruck eines Gegebenen auf die äußern oder innern Sinnen-Organe begleiten, sind sinnliche Gefühle. Was daher den äußern oder innern Sinnen in der Empfindung, d. i. im Eindrucke gefällt, das heißt angenehm, und was solcher Gestalt mißfällt, das ist unangenehm. Ich muß bei dieser Gelegenheit an eine schon ehemahls gerügte sehr gewöhnliche Verwechselung der gedoppelten Bedeutung, die das Wort Empfindung haben kann, erinnern. Alles Wohlgefallen, sagt oder denkt man, ist selbst Empfindung, nähmlich einer Lust. Mithin ist Alles, was gefällt, eben hierin, daß es gefällt, angenehm, (und nach den verschiedenen Graden oder auch Verhältnissen zu andern angenehmen Empfindungen anmuthig, lieblich, ergetzend, erfreulich u. s. w.) Würde aber dieses eingeräumt, so wären Eindrücke der Sinne, welche die Neigung bestimmen, oder Grundsätze der Vernunft, die den Willen, oder bloß reflectirte Formen der Anschauung, welche die Urtheilskraft bestimmen, in Ansehung der Wirkung auf das Gefühl der Lust völlig einerlei. Denn diese wäre die Annehmlichkeit in der Empfindung seines Zustandes; und da doch endlich alle Bearbeitung unserer Vermögen auf das Practische ausgehen, und sich darin als ihrem Ziele vereinigen muß, so könnte man den Menschen keine andere Schätzung der Dinge und ihres Werthes zumuthen, als die im Vergnügen bestehet, welches sie versprechen. Auf die Art, wie sie dazu gelangen, kommt es am Ende gar nicht an; und da nur die Wahl der Mittel hierin einen Unterschied machen kann, so könnten Menschen einander wohl der Thorheit und des Unverstandes, niemahls aber der Niederträchtigkeit und Boßheit beschuldigen. Denn sie laufen ja doch alle, ein jeder nach seiner Art, die Sachen zu sehen, nach Einem Ziele, welches für Jedermann das Vergnügen ist.

Wenn eine Bestimmung des Gefühls der Lust oder Unlust Empfindung genannt wird, so bedeutet dieser Ausdruck etwas ganz anders, als wenn ich den Eindruck eines gegebenen Gegenstandes auf die sinnliche Receptivität in Beziehung auf die Erkenntniß von ihm Empfindung nenne. Denn im letzten Falle wird die Vorstellung auf das Object, im ersten aber lediglich auf das Subject bezogen, und dient zu gar keinem Erkenntnisse, auch nicht zu demjenigen, dadurch sich das Subject selbst erkennt.

Wir verstehen aber in der obigen Erklärung unter dem Worte Empfindung eine objective Vorstellung der Sinne, und haben, um nicht immer Gefahr zu laufen, mißgedeutet zu werden, längst dasjenige, was jederzeit bloß subjectiv bleiben muß und schlechterdings keine Vorstellung eines Gegenstandes ausmachen kann, mit dem Nahmen des Gefühls belegt. Ich gab das Beispiel von der grünen Farbe der Wiese. Diese gehört zur objectiven Empfindung, als Wahrnehmung eines Gegenstandes des Sinnes. Die Annehmlichkeit derselben aber gehört zur subjectiven Empfindung, wodurch kein Gegenstand vorgestellt wird, d. i. zum Gefühl, wodurch der Gegenstand nur als Object des Wohlgefallens betrachtet wird, welches aber keine Erkenntniß desselben ist.

Dieses sinnliche Wohlgefallen entspringet, wie wir mehrmahls gesehen haben, aus einem Interesse. Denn durch die Empfindung wird eine Begierde nach dergleichen Gegenstände rege gemacht, und ihre Existenz wird gewünscht. Wir legen daher diesen Gegenständen einen Reiz, stimulum, bei, weil sie das sinnliche Begehrungsvermögen reizen. Das Wohlgefallen setzt nicht das bloße contemplative Urtheil über ihn, wie bei dem Schönen, voraus, sondern auch die Beziehung der Existenz des Gegenstandes auf meinen Zustand, so fern er durch ihn afficirt wird. Daher sagt man auch von dem Angenehmen nicht bloß, es gefällt, sondern, es vergnügt. Es ist nicht ein bloßer Beifall, den ich ihm widme, sondern es wird dadurch Neigung erzeugt. Und zu dem, was auf die lebhafteste Art angenehm ist, gehört so wenig ein Urtheil über die Beschaffenheit des Objectes, daß diejenigen, die nur

auf das Genießen ausgehen, (denn das ist das rechte Wort, womit man das Innige des Vergnügens bezeichnet,) sich gern alles Urtheilens überheben.

Zwischen dem, was bloß in der Beurtheilung gefällt, wie das Schöne, und dem, was vergnügt, d. i. in der Empfindung gefällt, ist also ein wesentlicher Unterschied. Das Letzte ist etwas, welches man nicht so, wie das Erste, Jedermann ansinnen kann. Das Vergnügen, die Ursache mag auch liegen, worin sie wolle, wenn sie auch selbst in Ideen läge, scheint jederzeit in einem Gefühle der Beförderung des gesammten Lebens des Menschen, mithin auch des körperlichen Wohlbefindens, d. i. der Gesundheit, zu bestehen. Das Vergnügen kann mancherlei Quellen haben. Es kann an körperlichen Reitzen anfangen und sich dadurch dem Gemüthe mittheilen, wie bei dem Geschmacke der Speisen, bei Wohlgerüchen, oder anderen angenehmen Erschütterungen der Nerven. Aber öfters entsteht es auch aus Vorstellungen, die dem Körper eine angenehme Erschütterung mittheilen, wie bei'm Lachen, oder bei andern Gemüthsbewegungen von ernsthafter Art. Der allgemeine Charakter des Vergnügens bestehet immer darin, daß es in der Empfindung wohlgefällt, d. i. daß dadurch der Umlauf des Blutes und der Lebensgeister befördert wird, welches uns eine angenehme körperliche Empfindung verursacht, und, wenn es mäßig genossen wird, der Gesundheit zuträglich ist. Man kann daher die Meinung des Epikur billigen, der alles Vergnügen für körperliche Empfindung ausgab. Nur muß man nicht, wie Epikur zu thun scheinet, das ästhetische und das intellectuelle, ja selbst practische Wohlgefallen mit zum Vergnügen rechnen. Diese beiden Gattungen des Wohlgefallens muß man gänzlich davon trennen.

Daß das ästhetische Wohlgefallen am Schönen, wenn es rein ist, gar nicht im Körper, sondern nur in der bloßen Beurtheilung seinen Sitz habe, das bedarf hier keines wiederhohlten Beweises. Es wird damit nicht geläugnet, daß das Wohlgefallen an Schönheit auch mittelbar zuweilen einen wohlthätigen Einfluß auf den Körper haben könne. Denn es ist nur von dem Sitze und dem ersten Ursprunge desselben

ben die Rede, wenn es in seiner Reinheit dem sinnlich Angenehmen entgegen gesetzt wird; nicht aber von demjenigen, was sich allenfalls in der körperlichen Empfindung beimischen kann.

Auch das intellectuelle Wohlgefallen, welches aus Billigung der Wirkungen der theoretischen Vernunft, oder der Gesinnungen und Handlungen der practischen Vernunft, d. i. welches aus Wahrnehmung gewisser Zwecke nach bestimmten Begriffen entstehet, hat nichts mit dem körperlichen Vergnügen gemein. Ja, das Vergnügen und Mißvergnügen muß sich sogar der Beurtheilung der Vernunft unterwerfen, und wird öfters von derselben, (wenn ich mich so ausdrücken darf,) mit ganz anderen Augen angesehen, so daß das Vergnügen selbst mißfallen, oder das Mißvergnügen wohlgefallen kann. Wer diesen Unterschied vor Augen hat, der kann es sich erklären, wie z. B. die Freude eines dürftigen aber wohldenkenden Menschen über die Erbschaft seines ihn liebenden aber kargen Vaters ihm mißfällig seyn könne; oder wie ein tiefer Schmerz dem, der ihn leidet, dennoch gefallen könne, z. B. der Schmerz der Witwe über den Tod ihres verdienstvollen Mannes. Man wird es sich erklären können, wie ein Vergnügen noch oben drein auch gefallen könne, wie z. B. das Vergnügen an Wissenschaften, die wir treiben; oder wie ein Schmerz uns noch oben ein mißfallen könne, wie z. B. Haß, Neid, Rachbegierde. Das Wohlgefallen beruhet hier auf der Vernunft, und ist mit der Billigung oder Mißbilligung einerlei. So deutlich sind also die Grenzlinien zwischen diesen specifisch verschiedenen Arten der Fürgefühle bezeichnet. —

Viele Sinnengefühle bleiben deßwegen nicht weniger sinnlich, wenn sie schon von Vorstellungen der Einbildung oder des Verstandes, und nicht gerade von mechanischen Ursachen in oder außer dem Körper, welche die Organe verändern, erweckt werden. Denn sie werden doch nun von Vorstellungen nur in so fern erweckt, als der Mensch vorher durch ein ihm in der Erfahrung Gegebenes mit ihnen bekannt geworden ist, indem sich kein allgemeiner Grund ihres nothwendigen Daseyns in der menschlichen Natur findet. Sol-

cher Gestalt können auch alle Gefühle, die von körperlichen Reitzen zuerst anfangen, und sich von da dem Gemüthe mittheilen, durch Vorstellungen besonders der Einbildung, wiewohl schwächer, als die durch äußere oder innere mechanische Eindrücke auf die Organisation producirten, reproducirt werden. Und da es wohl wenig, ja, vielleicht gar keine Vorstellungen gibt, die uns ganz und gar gleichgültig lassen, uns ganz und gar weder mit Lust, noch Unlust, mit Begierden oder Verabscheuungen erfüllen, so leidet es wohl keinen Zweifel, daß sinnliche Gefühle sich in allen Gattungen schöner Kunstwerke mehr oder weniger zu den rein ästhetischen Gefühlen mit gesellen. Dieß muß besonders bei denjenigen Kunstwerken Statt finden, die aus nichts, als Vorstellungen der Einbildungskraft und des Verstandes bestehen, dergleichen vornähmlich die Werke der redenden Künste sind.

In den Werken der redenden Künste können alle Arten der Sinnengefühle durch Vorstellungen nach ihrer Art erweckt werden, wiewohl das Vergnügen, welches alsdann entstehet, nicht der Grund ist, weßwegen sie als schön beurtheilt werden. Sie sind dem reinen Geschmacke und seiner Bildung nachtheilig, wenn sie die reinen ästhetischen Gefühle, anstatt sie zu erheben, allzu sehr schwächen und unterdrücken. Noch mehr Tadel verdient unstreitig ihr allzu häufiger Gebrauch, wenn dadurch ein Übergewicht der Sinnlichkeit über die Vernunft befördert, und dem Menschen die Erreichung seiner moralischen Zwecke erschwert wird. Z. B. Ein Gedicht, das aus lauter üppigen, Geschlechtslust erweckenden Vorstellungen zusammen gesetzt ist, kann zwar den sinnlichen Menschen ungemein vergnügen, und in seiner trunkenen Unbesonnenheit wird er es vielleicht Ein Mahl über das andere für schön ausrufen. Allein es ist deßwegen ganz und gar nicht schön, und befördert weder die ästhetische, noch moralische Cultur des Gemüthes.

Verschiedene Sinnengefühle, welche aus Vorstellungen entspringen, gibt es indessen, die vor andern geschickt zu seyn scheinen, sich mit den ästhetischen Gefühlen in einem Kunstwerke zu gatten, und diese so wohl zu unterstützen, als zu heben. Daher wird man sie auch in den meisten ästhetischen

Kunst-Theorieen mit aufgeführt und als eigentliche ästhetische Gefühle behandelt finden. Die vorzüglichsten derselben sind das Gefühl des Contrastes, des Neuen, Unerwarteten und Wunderbaren, des Lächerlichen und Scherzhaften, und das Rührende. Wir wollen alle diese Stücke, so weit es zu unserm Zwecke dient, in Betrachtung ziehen.

1.

Vom Contraste.

Der Contrast entstehet aus der Zusammenfügung entgegen gesetzter Vorstellungen. Entgegen gesetzte Vorstellungen, wenn sie neben einander gesetzt werden, oder auf einander folgen, contrastiren mit einander. So fern sie entgegen gesetzt sind, haben sie Merkmahle, die von einander verschieden sind; und je mehr von einander verschiedene Merkmahle sie haben, desto entgegen gesetzter sind sie unter einander. Diese Merkmahle sind entweder Größen, oder Beschaffenheiten, d. i. Quantitäten, oder Qualitäten.

Dinge, die in ihren Größen mit einander überein kommen, heißen einander gleich. Dinge aber, die in ihren Beschaffenheiten mit einander überein kommen, heißen einander ähnlich. Je unähnlicher also gleiche, und je ungleicher ähnliche Dinge sind, desto mehr contrastiren sie.

Der Contrast befördert und unterstützt durch dasjenige, was in der Organisation durch Erschütterung nach entgegen gesetzten Richtungen vorgehet, auch die ästhetische Kraft, wiewohl das Gefühl, das dadurch entstehet, an und für sich nicht ästhetisch, sondern sinnlich ist. Denn entgegen gesetzte Stimmungen setzen Körper und Seele in größere Thätigkeit. Es entstehet ein lebhafterer Umlauf des Blutes und der Lebensgeister. Die Vorstellungen gewinnen so wohl an Stärke, als an Dauer in der Seele. Der Reichthum der Ideen wird dadurch vermehrt, wenn wir statt Einer Idee ihrer mehrere, und mit den beiden contrastirenden Dingen zugleich auch ihre Verhältnisse, folglich eine Menge bejahender und verneinender Merkmahle, und unbemerkter Weise noch den allgemeinen Begriff, worunter beide enthalten sind, uns vorstellen.

Es gibt verschiedene Arten und Grade des Contrastes, die man füglich auf drei festsetzen kann. 1) Der vollkommene Contrast, oder der höchste Grad desselben entstehet aus der Zusammenstellung entgegen gesetzter, einander ganz widerstreitender Beschaffenheiten oder Größen, indem man die Extreme den Extremen, oder die wahre Vollkommenheit der Unvollkommenheit entgegen setzet. Von dieser Art sind in den redenden Künsten z. B. ganz entgegen gesetzte Charaktere, widerstreitende Leidenschaften und Zustände einer und derselben Person. So findet sich ein Beispiel in Shakspeare's Heinrich IV., 1. Theil, 1. Act, 4. Scene, wo zwei sehr entgegen gesetzte Charaktere, der eines Stutzers und eines rauhen Soldaten, sehr glücklich in einen solchen vollkommenen Contrast gebracht werden. Hotspur sagt: „Ich verweigerte keine Gefangene, mein König; aber ich erinnere mich, da die Schlacht vorbei war, da ich entkräftet von Wuth und äußerster Arbeit, athemlos und ohnmächtig, auf mein Schwert mich stützte, kam ein gewisser Herr, nett und zierlich geputzt, frisch, wie ein Bräutigam. Sein neugeschorenes Kinn war wie ein Stoppelfeld nach der Ernte. Er roch stark nach wohlriechenden Wassern, und hielt zwischen den Fingern und dem Daumen ein Büchschen, das er von einem Augenblicke zum andern vor die Nase hielt; und immer lächelte, immer schwatzte er. Als die Soldaten die nackenden todten Körper vor uns vorbei trugen, nannte er sie grobe, unmanierliche Kerle, daß sie sich unterständen, die unflätigen, häßlichen Leichname zwischen den Wind und seine vornehme Nase zu bringen. Er befragte mich hierauf mit viel ausgesuchten und jungfräulichen Worten, und verlangte unter andern meine Gefangenen für Ihre Majestät. Mich schmerzten meine Wunden; und voll Verdruß und Ungeduld über diesen bunten Specht, der mir so beschwerlich fiel, gab ich ihm, ohne darauf zu denken, ich weiß nicht was, zur Antwort. Er solle sie bekommen, oder nicht bekommen. Was weiß ich's! Denn ich war toll über ihn geworden, da er so schimmerte und so süß roch, und so völlig wie ein Kammermädchen von Kanonen, Trommeln und Wunden sprach, und mir sagte, das herrlichste Ding auf der Welt

für eine innere Verletzung wäre Spermaceti, und daß es ewig Schade wäre, daß dieser nichtswürdige Salpeter aus den Eingeweiden der unschuldigen Erde gegraben würde, der so manchen guten wohlgewachsenen Menschen so niederträchtig schon umgebracht hätte, und daß nur die schändlichen Kanonen ihn abgehalten hätten, selbst ein Soldat zu werden." — Von entgegen gesetzten auf einander folgenden Zuständen einer einzigen Person, die zu dieser Art des Contrastes gehören, kann zum Beispiele dienen die glänzende Glückseligkeit des Ödipus in Theben, im Anfange des bekannten Trauerspiels des Sophokles, und sein schmählicher Zustand am Ende desselben. Der letzte muß auf den Zuschauer um so mehr wirken, je lebhafter er im Anfange die Herrlichkeit des armen Ödipus wahrgenommen hatte. Eben diese Wirkung zeigt sich auf gleiche Weise, wenn ein Mensch seinen Zustand gegen den Zustand des Andern hält. Ein Schiff, das der Sturm hin und her treibt, erinnert den Zuschauer an die Sicherheit und Ruhe, die er genießt, und stellt diese in ein stärkeres Licht „Angenehm ist es, sagt Lucrez, wenn auf dem weiten Meere die Winde toben, die große Noth eines bestürmten Schiffes vom Ufer zu sehen; nicht, als ob es ein schmeichelndes Vergnügen wäre, das Leiden Anderer zu sehen, sondern weil es angenehm ist, zu sehen, von welchem Elende man selbst befreit ist." — So viel von der ersten Art des Contrastes.

2) Ein zweiter und geringerer Grad entstehet aus der Nebeneinanderstellung solcher Gegenstände, die nicht entgegen gesetzte, sondern nur in derselben Art unähnliche Eigenschaften haben, oder kurz: Er bestehet in der Zusammenstellung gleichartiger, aber unähnlicher Gegenstände. Seine Absicht ist, die ermüdende Einförmigkeit zu unterbrechen und Mannigfaltigkeit und Abwechselung hervorzubringen. So verlangt man z. B. von Mahlern, daß ihre Gruppen und die einzelnen Figuren und Theile derselben auf diese Weise contrastiren, das heißt, daß sie in der Form, in Licht und Schatten nicht zu ähnlich seyn sollen. Auch in den redenden Künsten wird von dieser Art des Contrastes sehr häufig Gebrauch gemacht. Man nehme z. B. den Contrast der Mannigfal-

tigkeit der Helden des Homer. Alle sind zwar tapfer, aber ihre Tapferkeit ist doch von sehr verschiedener Art. Diomedes hat eine ganz andere Tapferkeit, als Ajax. Achilles ist ein Held von einer andern Art, als Hektor. Eben so hat es Milton mit seinen gefallenen Engeln gemacht. Alle sind zwar von teufelischer Boßheit, aber einer immer anders, als der andere. Jeder hebt den andern, wenn man sie neben einander stellet. Wie gesagt, die besondere Wirkung dieses Contrastes besteht in der Vermehrung der Mannigfaltigkeit und Vermeidung der ermüdenden Einförmigkeit. — Hiernächst heben sich auch die entgegen gesetzten Dinge wechselsweise. Eines bestimmet die Beschaffenheit des Andern näher; man unterscheidet jeden einzelnen Umstand besser, da man bei gleichem Wesentlichen eine Ungleichheit des Zufälligen bemerkt. —

3) Die dritte und geringste Art des Contrastes entstehet aus der Ungleichheit der Grade ähnlicher Beschaffenheiten, oder, diese geringste Art des Contrastes setzt Dinge von Einer Art neben einander, die nur in Graden von einander verschieden sind. Diese Art des Contrastes ist ein gutes Mittel, den höchsten Grad eines Dinges, der sonst über den Ausdruck wäre, fühlbar zu machen. Dieses Kunstgriffs hat sich Homer in Absicht auf den Achilles bedient. Er hat die Tapferkeit anderer Helden, des Ajax, Diomedes, Hektor und Anderer solcher Gestalt geschildert, daß es schwer, oder gar unmöglich war, den Achilles unmittelbar größer zu schildern. Was konnte er von ihm sagen, das stärker war, als er von jenen schon gesagt hatte? Er fiel also darauf, sie gegen einander zu setzen, oder zu contrastiren. Bei den größten Thaten, welche die Griechen thun, sehnen sie sich dennoch nach dem Achilles. Diesen Haupthelden bringt uns Homer immer bei den größten Thaten vor's Gesicht, als Einen, der doch noch weit größere Dinge thun würde. — Diese Gattung des Contrastes kann oft Vorstellungen erwecken, die vom Gefühle des Erhabenen begleitet sind. Man stellt uns nähmlich das Größte vor, das nur gedacht und angeschaut werden kann, und setzt noch etwas daneben, das doch noch weit größer ist. So stellen uns oft die bi-

blischen Schriftsteller die fürchterliche Macht der Elemente, des Sturmwindes, des brausenden Alles überwältigenden Meeres vor, und nun ein einziges Wort, oder einen einzigen Wink der Allmacht dagegen, da jene fürchterliche Macht durch eine noch größere auf Ein Mahl zu Boden geschlagen wird. Von dieser Art ist auch das Erhabene durch den Contrast bei'm Virgil, da Neptun durch ein einziges Wort das fürchterliche Brausen des Sturmwindes legt.

So wie der Contrast bald eine vergrößernde, bald eine verkleinernde Kraft haben kann, so hat er auch bald eine verschönernde, bald eine verhäßlichende, bald eine erleuchtende, bald eine verdunkelnde, bald eine Ernst, bald eine Lachen erweckende Wirkung, und es kann daher in ästhetischen Kunstwerken sehr mannigfaltiger Gebrauch davon gemacht werden. Man contrastire Schönheit und Häßlichkeit, so wird jene noch ein Mahl so schön, und diese noch ein Mahl so häßlich werden. Horaz will die übertriebene Pracht und den unvernünftigen Aufwand der Römer in Absicht auf ihre Landgüter, Gebäude und Lustgärten vergrößernd vorstellen, und bewirkt dieses durch beständige Gegensätze. Er stellt das Pflügen der fruchtbaren Felder der Verderbung derselben durch ungeheure Gebäude, das Anpflanzen des unnützen und unfruchtbaren Platanus dem mit Weinreben beladenen Ulmbaume, die bloßen dufthauchenden Gärten den fruchtbaren Baumgärten entgegen, und gibt dadurch seinen Gedanken von jener übertriebenen Üppigkeit einen ungemein vergrößernden Nachdruck. Eben so verfährt Virgil, um die Hoheit und Würde der Römer über andere Völker desto fühlbarer zu machen. — Eben so bewirkt der Contrast Verkleinerung. Ein Mann von hohem Range demüthigt die Geringern, die um ihn stehen, so sehr, daß er sie fast in ihrer eigenen Meinung vernichtet. Cäsar, der die Statüe des Alexander sah, fühlte sich äußerst niedergeschlagen, da er nachdachte, daß er jetzt in einem Alter von 32 Jahren, in welchem Alexander gestorben, noch nichts Denkwürdiges gethan hätte. —

Das, was man in der Schreibart Antithese zu nennen pflegt, ist ebenfalls nichts anders, als eine Art des Contra-

stes, und wirkt auch mit allen übrigen Arten auf ähnliche Weise. Unter der Antithese verstehet man eine Vergleichung entgegen gesetzter Dinge, und also einen Redesatz, worin die Glieder, oder die Hauptbegriffe, oder die Merkmahle der Hauptbegriffe einander entgegen gesetzt sind. Die Antithese ist also eine mehr zur Schreibart gehörige Art des Contrastes, und ist von den andern Arten, die den Nahmen Contrast vorzüglich und schlechtweg führen, ungefähr eben so verschieden, wie die Metapher von einem Gleichnisse verschieden ist. In dem Gleichnisse werden zwei ähnliche Vorstellungen, ein Bild und ein Gegenbild, ausdrücklich neben einander aufgestellet, und jedes besonders beschrieben; in der Metapher aber werden beide in Eins zusammen geschmolzen. Wenn ich sage, die Jugend ist wie der Frühling, so ist dieß ein kurzes Gleichniß, denn die beiden Vorstellungen Jugend und Frühling werden ausdrücklich genannt und neben einander aufgestellet, beide auch bei längeren und ausführlichern Gleichnissen nach ihren Merkmahlen beschrieben und in Rücksicht auf ihre Ähnlichkeit gegen einander gehalten. In der Metapher aber wird die eine Vorstellung, nähmlich die verglichene, verschwiegen, und nur die vergleichende aufgeführt. Wenn ich also sage, der Frühling meines Lebens gewährte mir lachendere Tage, als sein Herbst, so ist dieß eine Metapher, da keine Vergleichung der Form nach zwischen Jungend und Frühling geschieht. — Eben so ist es nun auch mit dem Unterschiede der Antithese von demjenigen beschaffen, was man gewöhnlicher Contrast nennt. In dem Contraste werden beide Gegenstände um ihrer Verschiedenheiten willen besonders dargestellet. In der Antithese aber werden sie in einen einzigen Gedanken verbunden, oder der Gegensatz wird gleichsam nur kurz, nur flüchtig, nur im Vorbeigehen berührt. So würde ich die in Ramler's Lyrischer Blumenlese befindliche Gegeneinanderstellung des Landmanns und des Städters noch einen Contrast nennen, weil beide Gegenstände ganz getrennt gegen einander über gestellet werden:

Du schläfst auf weichen Betten, ich schlaf' auf weichem Klee;
Du siehest dich im Spiegel, ich mich in stiller See;

Du trittst auf Fußtapeten, ich tret' auf sanftes Gras;
Dich tränken theure Weine, mich tränkt ein wohlfeil Naß;
Du wohnst in bangen Mauern, ich wohn' auf freier Flur;
Dir mahlt die Kunst den Frühling, mir mahlt ihn die Natur;
Du bist oft siech vor Wohllust, ich bleibe stets gesund;
Dich schützt für Geld ein Schweizer, mich schützt mein treuer Hund;
Du schlummerst ein bei Saiten, ich bei dem Wasserfall;
Du hörst Castrat und Geiger, ich Lerch' und Nachtigall;
Dich sieht der heiße Mittag, mich sieht der Morgen wach;
Dein Mädchen glänzt von Schminke, mein Mädchen glänzt vom Bach.

Hiervon und ähnlichen Gegeneinanderstellungen unterscheidet sich nun die Antithese darin, daß die entgegen gesetzten Begriffe solcher Gestalt mit einander in einem Redesatze vereinigt werden, daß sie gleichsam nur einen einzigen ausmachen. Sie theilet sich wieder in zwei Hauptarten, je nachdem entweder gleich lautende, oder verschieden lautende Nahmen entgegen gesetzter Begriffe mit einander verbunden werden. Wenn verschieden lautende Nahmen entgegen gesetzter Begriffe mit einander verbunden werden, so kann dieß die Antithese schlechtweg, oder die Antithese in engerer Bedeutung heißen. Wenn hingegen gleich lautende Nahmen entgegen gesetzter Begriffe mit einander verbunden werden, so nennt man das im Deutschen gemeiniglich ein Wortspiel. Weil aber dieser Ausdruck gewöhnlich etwas Verwerfliches bezeichnet, und gleichwohl manche unverwerfliche Blumen dieser Art vorkommen, so haben einige Kunstrichter für diese den Nahmen Paronomasie ausersehen, und geben den Nahmen des Wortspiels nur den verwerflichen Gattungen. Ich will doch beiderlei Gattungen der Antithese nur durch ein Paar Beispiele kenntlich machen.

Lady Macbeth sagt in der bekannten Tragödie von Shakspeare zu ihrem Gemahle, nachdem der König Duncan ermordet worden, und die Frage davon war, wie der Verdacht von ihnen abzuwälzen sey: Wenn er blutet, so will ich die Gesichter seiner Kämmerer damit überfirnissen; der beste Firniß über unsere That! — Göthe sagt in seinem Götz von Berlichingen von dem Könige, der das Schachspiel erfand: Er war so gefällig, wie ein Widerschößling, und spielte gern mit der Dame und auf der Dame.

Engel sagt einmahl: Wenn die Stimme des Jammers die Stimme des Jubels so weit übertönt, daß oft Jupiter selbst nicht ruhen kann und den Himmel in seinem Himmel vermißt. —

Zweideutig Mittelding vom Menschen und Vieh,
Es überlebt sich selbst, und stirbt, und stirbt doch nie.

Der ist nirgends, der allenthalben ist. — Ein Englischer Arzt, Doctor Radcliffe hatte seinen Hof pflastern lassen, und verweigerte dem Arbeiter seine Bezahlung. Denn, sagte er, du hast schlechte Arbeit gemacht, und sie hernach nur ein wenig mit Erde bedeckt. — Oh, antwortete der, das ist meine schlechte Arbeit nicht allein, welche mit Erde bedeckt wird. Der Doctor fühlte den Stich auf seine Kunst, und bezahlte den Witzling ohne weitere Umstände. — In allen diesen Beispielen werden verschiedene Bedeutungen eines und eben desselben Wortes einander entgegen gesetzt, und in einem gemeinschaftlichen Gesichtspuncte verbunden.

Diese Paronomasie nimmt auch noch andere Modificationen an. Z. B. wenn man einen zweideutigen Ausdruck gebraucht, und die wahre Bedeutung unentschieden läßt, oder auch, wenn man einen Ausdruck in seiner gewöhnlichen Bedeutung zu brauchen scheinet, und dennoch die uneigentliche tropische durchschimmern läßt. Z. B. Bei Hofe gibt es mehr Masken, als Gesichter, d. i. mehr Verstellung, als Wahrheit und Redlichkeit. — Wenn Minerva in einer Erzählung von Engel mit der Venus über den Vorzug hadert, und diese sich auf das für sie günstige Urtheil aller Dichter beruft, so erwiedert Minerva: Ihre Freunde, die Dichter, was darf ich Ihnen mehr sagen, sind Dichter. — Man kann auch hierher mit rechnen, wenn einerlei Ausdruck zwar in einerlei Bedeutung gebraucht wird, hingegen doch aber verschiedene Verhältnisse desselben entgegen gesetzt werden. Fontenelle sagt von einem Philosophen: Er sah, was er glaubte, anstatt daß Andere glauben, was sie sehen. Der ehemahlige Hamburgische Epigrammatist Dreier sagt von Friedrich dem Einzigen:

Es sagen, Friedrich zu erhöhn,
Geschichte, Wahrheit, Welt und Nachruhm viel zu wenig.
Von allen Menschen kann man hier den größten König,
Von allen Königen den größten Menschen sehn.

Eins der vollkommensten Beispiele, die diese Art erläutern, ist ein sehr bekanntes Lateinisches Epigramm des Ausonius:

Infelix Dido, nulli bene nupta marito;
Hoc pereunte fugis, hoc fugiente peris.

O Dido, die kein Glück in ihrer Ehe sieht,
Du fliehst, da Jener stirbt, und stirbst, da Dieser flieht.

Solche Arten der Paronomasie, wie die bisherigen, dürften sich unter den gehörigen Umständen nicht nur entschuldigen lassen, sondern auch eine gute Wirkung thun. Allein, wenn man z. B. Nomina propria andern gleich lautenden Nominibus appellativis entgegen setzt, so wird der Witz meisten Theils sehr übel angewandt, und artet in ein wahres Wortspiel aus. Die Nomina propria sind zufällig, und ihre Ähnlichkeit mit den Nominibus appellativis ist eben so zufällig; daher liegt in einer solchen Verbindung selten Wahrheit und Interesse. Bei Rabener schreibt ein närrischer Liebhaber an seine Geliebte: Sie heißen Dorothea, denn sie sind eine wahre Gottesgabe; und da ich Theodor heiße, so wird es überflüssig seyn, zu beweisen, daß wir Beide für einander geschaffen sind. — Wortspiele dieser Art waren in der Kanzelberedtsamkeit voriger Zeiten sehr beliebt, und es wurde wohl selten eine Leichenpredigt gehört, worin nicht der Nahme des Verstorbenen herhalten mußte, um das Thema oder doch den Anlaß dazu zu liefern. Enthalten sie eine feine Ähnlichkeit, so können sie zwar in guter Gesellschaft zu einer vorübergehenden Belustigung dienen. Allein unerträglich und abscheulich werden sie, wenn man etwa gar Nahmen verstümmelt, um eine Ähnlichkeit mit Appellativen zu erzwingen; z. B. Engelland, für England, Luder, statt Luther.

Von diesen Paronomasieen unterscheidet sich nun die Antithese in engerer Bedeutung dadurch, daß sie verschiedene Begriffe, die einander entgegen stehen und auch verschiedene

Nahmen führen, zusammen stellet und beide in Einem Gesichtspuncte vereinigt. z. E. Wenn einem Substantiv ein dem Anscheine nach widersprechendes Beiwort gegeben wird; als, süßer Schauer, süßer Schmerz, angenehme Mühe u. s. w. Wenn ein Subject in entgegen gesetzten Verhältnissen betrachtet wird; als: Ihr Brief ist so verbindlich, daß ich ihn nicht zeigen darf, und so witzig, daß ich ihn aller Welt zeigen möchte. — Ich bin niemahls stolzer, als wenn ich einen Brief von Ihnen erhalte, und niemahls demüthiger, als wenn ich darauf antworten soll. (Gellert.) O Mensch, wo bist du her? Zu schlecht für einen Gott, zu gut für's Ungefähr. — Eines Engels Arm kann mich dem Grabe nicht entreissen; Legionen Engel können mich nicht darin verschließen. —

Ferner. Wenn zwei oder mehrere Subjecte in Ansehung einer einzigen Beschaffenheit entgegen gesetzt werden. Z. B. Ein leichtsinniges Weib macht einen schwermüthigen Ehemann. — Moser sagte einmahl: Ein schwacher Geist erwartet die Gelegenheit, ein gemeiner Geist nimmt sie an, ein großer Geist macht sie, wie er sie haben will.

Ferner. Wenn zwei Begriffe einander gegen über gestellt und ihre Prädicate einander entgegen gestellt werden. Z. B.

Mach' deinen Raupenstand und einen Tropfen Zeit,
Den nicht zu deinem Zweck, die nicht zur Ewigkeit.

Und so gibt es noch vielerlei Modificationen der Antithese, wobei zu verweilen überflüssig seyn würde. —

Von dem Contraste belieben Sie noch überhaupt Folgendes zu bemerken. Die Verschiedenheit, worauf es bei contrastirenden Dingen ankommt, wird durch dasjenige Seelenvermögen bemerkt, welches der Scharfsinn genannt wird, der nähmlich darin bestehet, die Verschiedenheit ähnlicher Dinge zu bemerken; so wie man unter dem Witze das Vermögen verstehet, Ähnlichkeiten verschiedener Dinge zu bemerken. Dinge, die keine hervorstechenden gemeinschaftlichen Merkmahle haben, d. i. solche, welche in der sinnlichen Vorstellung nicht als gleichartig erkannt werden, können nicht füglich mit einander contrastiren, weil sie den Scharfsinn nicht genug beschäftigen, die Aufmerksamkeit nicht gehörig reitzen und an sich ziehen. So wie Ähnlichkeit zwischen Gegen-

ständen von einerlei Gattung, als z. B. zwischen Mensch und Mensch überhaupt, zwischen Pferd und Pferd, zwischen Haus und Haus, zu sehr in die Augen fallen und allzu bekannt seyn kann, als daß es unsere Neugierde reitzen und befriedigen könnte, so verhält es sich auch mit der Verschiedenheit zwischen Gegenständen von verschiedenen Gattungen. Daher kann kein Contrast zwischen Mensch und Baum, zwischen Pferd und Haus reitzen. Beide kommen allzu wenig in auffallenden sinnlichen Merkmahlen überein. Die Verschiedenheit ist schon an sich zu sinnlich auffallend und bekannt, als daß sie noch zu reitzen im Stande wäre. Aber zwischen Bologneser= und Fleischerhund kann ein Contrast Statt finden. Denn beide kommen in dem Merkmahle der Hundeschaft überein. Hier wird also die Bemerkung der Verschiedenheiten den Scharfsinn und seine Neugierde schon weit mehr beschäftigen. Je ähnlicher nun solche Dinge sind, desto mehr Scharfsinn wird dazu gehören, ihre Verschiedenheiten zu bemerken. Daher müssen auch beide contrastirende Dinge, wenn anders der Contrast merklich seyn soll, Gegenstände der Erkenntniß, oder des Gefühls, nicht aber etwa der eine ein Gegenstand der Erkenntniß, der andere aber ein Gegenstand des Gefühls seyn; so wie auch, wenn es etwa Gegenstände der Empfindung sind, so müssen es Gegenstände eines und eben desselben Sinnes seyn, nicht aber etwa der eine ein Gegenstand des Gesichts, der andere aber ein Gegenstand des Gehörs. Ein Gemählde und ein Musikstück können nicht mit einander contrastiren. Sie sind schon bei'm ersten Anblicke von einer so verschiedenen Art, daß es nicht mehr verdienstlich ist, diese Verschiedenheiten zu bemerken. Eher ist es in solchen Fällen für den Witz verdienstlich, zwischen zwei so verschiedenartigen Dingen doch noch Ähnlichkeiten zu bemerken. Daher macht man es denn auch unter andern mit zu einer Regel für die Gleichnisse, verschiedenartige und dennoch ähnliche Dinge neben einander zu stellen. Z. B. die Gewalt der Beredtsamkeit mit einem fortreissenden Strome. Unter den Gegenständen hingegen, die des Contrastes fähig sind, ist der Contrast desto größer, je größer bei einer großen Ähnlichkeit ihre Verschiedenheit ist. Ein schönes Parade=

pferd neben einem alten Bauergaule müssen um so mehr contrastiren, da sie zu einer gemeinschaftlichen Gattung gehören, und in einer Menge anderer Merkmahle eine Ähnlichkeit haben.

2.

Von der Neuheit, dem Unerwarteten und Wunderbaren.

Diese drei Eigenschaften werden in den Theorieen um deßwillen gemeiniglich zusammen abgehandelt, weil die Effecte davon sehr nahe verwandte Bewegungen sind. Nähmlich das Gefühl der Neuheit, die Überraschung, die Verwunderung, die Bewunderung und das Erstaunen sind Empfindungen, welche viel Ähnliches mit einander haben, und gleichsam nur durch Stufen von einander unterschieden sind. Neu ist Alles, was wir entweder noch gar nicht, oder doch noch nie von dieser Seite erkannt haben. Oder: Neu ist jeder Gegenstand, der uns also erscheint, daß wir uns nicht erinnern, ihn selbst, oder etwas ihm Ähnliches schon ein Mahl wahrgenommen zu haben. Dieser Begriff ist freilich, wie viele andere in der Ästhetik, nur subjectiv; aber wer wäre auch wohl im Stande, einen objectiven zu geben? Denn objectiv neu wäre dasjenige, was allen Menschen an allen Orten und Enden der Welt als etwas ganz Unbekanntes und Ungewöhnliches erschiene. Und wer wäre fähig, einen Gegenstand zu ersinnen, wovon er mit Zuverlässigkeit behaupten könnte, er sey für Jedermann eine Neuigkeit?

Nicht jeder neue Gegenstand ist aber auf einerlei Weise neu. Man muß folglich verschiedene Arten des Neuen festsetzen. Es kann uns entweder etwas ganz, oder nur zum Theil neu seyn. Jenes könnte man originale oder totale Neuheit nennen; und diese würde ein Gegenstand für uns haben, der seinem Wesen, seinem Stoffe, Umfange, und seiner Gestalt nach zum ersten Mahle existirte. Oder kürzer: Total neu wäre etwas so wohl der Materie, als der Form nach Ungewöhnliches. Materiell neu wäre das, was einen ungewöhnlichen Stoff in einer bekannten Form darstellte. For-

mell neu aber dasjenige, was einen gewöhnlichen Stoff in ungewöhnlicher Form enthielte.

Wenn uns etwas zum Theil als neu erscheint, so könnte das partiale Neuheit heißen. Partial neu würde also derjenige Gegenstand seyn, welcher nur zum Theil, entweder in Ansehung seines Stoffes, oder seiner Form, oder so wohl in Ansehung des Stoffes, als der Form, uns zum ersten Mahle erschiene.

Zur Neuheit würde man auch das mit zu rechnen haben, was zwar schon gerade eben so, oder wenigstens auf eine ganz ähnliche Weise existirt hätte, wie es jetzt existirt, aber in so tiefe Vergessenheit gekommen wäre, daß man sich der ersten, oder ähnlichen Existenz nicht mehr klar erinnerte.

Nie wirkt wohl eine Idee lebhafter und kräftiger, als wenn sie uns entweder einen Gegenstand, der für uns neu ist, oder doch ein bekanntes Object aus einem neuen Gesichtspuncte darstellt. Unsere Neubegierde will befriedigt seyn, und so bald sie einen Gegenstand antrifft, der dafür gemacht ist, so bringet sie alle Kräfte der Seele in Bewegung. Empfindung und Phantasie vereinigen sich. Beide werden auf das Object gespannt, das ihnen durch seine Neuheit Unterhaltung anbiethet, da unterdessen alle andern Bilder, die sich vorher in der Seele befanden, zurück geschoben und verdunkelt werden. Dagegen wird eine Empfindung durch öftere Wiederhohlung immer schwächer, dergestalt, daß wir uns am Ende ihrer noch kaum bewußt bleiben. Dieß sind Wahrheiten, die sehr allgemein mit der menschlichen Natur überein stimmen, dergestalt, daß das Neue fast nirgends seine Wirkung auf das Gemüth verfehlt, und eine sehr ergibige Quelle der ästhetischen Kraft ist.

Die Neuheit äußert sogar da ihre Kraft, wo man weniger empfinden, als denken sollte. Eine neue Meinung, sie sey Wahrheit, oder Irrthum, wird nicht ermangeln, ihr Glück zu machen, so lange es Menschen gibt, bei denen oft Neuheit mehr gilt, als Wahrheit. Ist nicht in allen Gesellschaften fast die erste Frage: Was gibt's Neues? Eine neue Mode verdränget die alten, sollten sie auch gleich weit vernünftiger seyn, als die neue. Ein Ort, den wir noch nicht

gesehen haben, ein Vergnügen, das wir zum ersten Mahle empfinden, ein Buch, das wir erst kennen lernen, alle diese Dinge beschäftigen uns ganz, so lange sie neu sind, da sie uns hingegen vielleicht gähnen machen, so bald sie anfangen, alt und gewöhnlich zu werden.

Home, einer der genauesten Beobachter der Empfindungen und Gefühle, sagt: „Unter allen Beschaffenheiten der Dinge, die etwas beitragen, unser Gemüth in Bewegung zu setzen, hat das Neue den mächtigsten Einfluß, ohne auch nur die Schönheit, ja, selbst die Größe auszunehmen. Ein neues Schauspiel zieht ganze Scharen an sich. Es wirkt augenblicklich eine Bewegung, welche die ganze Seele beschäftigt und auf einige Zeit jeden Gegenstand ausschließt. Die Seele scheint gewisser Maßen vorzurücken, um der neuen Erscheinung entgegen zu gehen, und Alles schweigt in einer tiefen Aufmerksamkeit. In gewissen Fällen zeigt sich eine Art von ängstlicher Unruhe mit äußerlichen Symptomen verbunden, die sehr vielbedeutend sind. Die Gespräche des gemeinen Volkes sind niemahls interessanter, als wenn seltsame Gegenstände und außerordentliche Begebenheiten der Inhalt sind. Man entreißt sich seinem Vaterlande, um seltene und neue Dinge aufzusuchen; und die Neubegierde verwandelt die Unbequemlichkeiten, und selbst die Gefahren in Vergnügen.“ Diese überaus lebhafte Begierde, und das Interesse, das wir an allem Neuen nehmen, zeigen hinlänglich, daß das aus der Neuheit entspringende Gefühl zu den Sinnengefühlen gehöre.

Von dem bloßen Gefühle des Neuen ist das Gefühl der Überraschung verschieden, welches eine Folge des Unerwarteten ist. Unerwartet ist uns etwas, was ohne Verbindung mit unsern dunkeln oder klaren Vorhersehungen, mit unsern ungewissen oder zuversichtlichen Erwartungen, folglich ohne Vorbereitung auf uns eindringt. Die Überraschung ist also ein merklicher Grad des Unerwarteten.

Nicht Alles, was neu ist, überraschet; und nicht alles Überraschende muß nothwendig neu seyn. — Ein Freund überfällt uns z. B. unvermuthet. Sein Anblick überrascht uns, und ist doch nichts weniger, als neu. Den Liebhaber

am Bache, in der Laube, kann sein Mädchen, dessen Erschei-
nung er in seinen Reverieen nicht vermuthet, überraschen,
ohne für ihn etwas Neues zu seyn. Hingegen können wir
hingehen, ein Rhinoceros zu sehen, das für uns neu ist. Wir
sehen es, weil wir's sehen wollten. Wir wußten vorher, daß
wir's sehen würden, und werden, Trotz der Neuheit, nicht
überrascht. Hieraus ist wohl nichts anders zu schließen, als
daß die Überraschung eine Folge des Unerwarteten ist, und
daß diese Bewegung nicht so wohl aus der Neuheit, als aus
der unerwarteten Erscheinung der Objecte entstehet. Was
unerwartet ist, das hemmet plötzlich und unterbricht das ge-
wöhnliche Geschäft unserer Lebensgeister, es hemmet und un-
terbricht die Reihe unserer Vorstellungen und fängt einen
neuen Fortgang der Ideen an. Es entstehet daher in un-
serer Seele eine schnelle Abwechselung und ein jählinger
Sprung von Einer Vorstellung auf eine andere, die mit je-
ner nicht verwandt ist. Diese Empfindung von der plötzli-
chen Entstehung einer Idee, die durch keine der vorigen her-
bei geführt worden, ist das Gefühl der Überraschung. Das
Neue überraschet nur dann, wenn es zugleich unerwartet ist.

Da ein jeder Gegenstand neu ist, der Merkmahle in sich
enthält, welche im Vorhergehenden nicht enthalten waren, so
siehet man leicht, daß die Neuheit verschiedener Grade fä-
hig seyn könne, je nachdem weniger oder mehr Merkmahle
in der Empfindung sind, welche sich in der vorhergehenden
nicht befanden. Es ist aber kaum nöthig, diese Grade be-
sonders abzutheilen und zu nummeriren, wie mehrere Theori-
sten bald mit mehr oder weniger Weitläuftigkeit thun. Der
höchste Grad der Neuheit wird derjenige seyn, wenn nicht
allein die Zusammensetzung, sondern auch die mehresten Theile
selbst vorher noch gar nicht vorgestellt worden sind, oder we-
nigstens das Gedächtniß solcher gehabten Vorstellungen sich
ganz und gar nicht mehr erinnert. — Neu ist nicht bloß alles
dasjenige, was noch niemahls gedacht oder gesagt worden,
viel weniger ist alles Neue ästhetisch gut, und bloß darum
etwa desto besser, je weniger es von irgend Jemanden zuvor
gedacht oder gesagt worden. Denn wäre es dieses, so würde
das Abenteuerliche, das Ungereimte, das Ungeheuere vor al-

lem Andern den Vorzug verdienen, und die Producte einiger unserer neuern Schriftsteller scheinen zu beweisen, daß man wirklich in einem solchen Wahne stehe. Das Neue muß vor allen Dingen der ästhetischen Vollkommenheit gemäß seyn, d. i. es muß nichts Unwahres, nichts Unnatürliches, Unwürdiges, Unschickliches, Unverständliches, nichts Häßliches enthalten. Denn sonst ist es bloße Besonderheit, keinesweges aber echte Neuheit und Originalität. Für neu muß man übrigens schon jede Vorstellungsart, jeden Ausdruck gelten lassen, der noch nicht so oft gebraucht worden, daß er alle ästhetische Kraft ganz und gar verloren hat, wiewohl freilich diese Kraft ihrer verschiedenen Grade fähig ist.

Dieß nun vorausgesetzt, so findet sich das Neue entweder in der Materie, in dem Inhalte, d. i. in neuen Gedanken, Charakteren und Bildern, oder im Ausdrucke, d. i. neuen Wörtern und Redensarten, oder in der Form, Stellung und Folge der Dinge, oder in Gattungen von Kunstwerken.

Die vorzüglichste Neuheit findet unstreitig in Ansehung der Gedanken Statt, weil da dem Künstler die zahlreichsten Hülfsmittel zu Gebothe stehen, indem ihr die meisten Figuren, besonders aber die Tropen und die Umschreibung dienstbar sind. Diese Art der Neuheit macht vorzüglich die wahre Eigenthümlichkeit und Originalität des Künstlers aus, indem sein Witz, seine Einbildungskraft, sein Geschmack und seine Beurtheilungskraft sich hier in dem besten Lichte zeigen können. Der Gedanke selbst braucht gerade nicht ganz unerhört und neu zu seyn, er braucht keine neue und unerhörte Wahrheit zu enthalten, wenn er nur in neuer Gestalt, von neuen Seiten, mit neuen Nebenbegriffen dargestellt wird. Man weiß z. B. was die Alten von dem Flusse Lethe dichteten, und daß die Seelen daraus Vergessenheit ihres vorigen Lebens tranken. Wenn also Matthisson in seinem Gedichte Elysium seine Psyche dort unten trinkend vorstellt, so ist der Erfolg unserer Vorstellung nichts Neues. Allein wie neu und vortrefflicher wird er nicht unter der bildlichen Darstellung:

Psyche trinkt, und nicht vergebens!
Schnell in seiner Fluthen Grab
Sinkt das Nachtstück ihres Lebens
Wie ein Traumgesicht hinab.

Es kann ein Gedanke für den einen Leser neu seyn, der für einen andern alt ist. Wenn es wahr wäre, daß nichts gesagt wird, was nicht schon gesagt worden ist, so würde kein Gedanke anders, als nur in Beziehung auf gewisse Leser neu seyn. Allein die Quelle der Erfindung ist unerschöpflich, ihre Bilder sind unzählig, und die möglichen Verbindungen der Ideen unendlich. Neue Gedanken können freilich nur von einem Genie hervorgebracht werden, das die Gabe hat, die Dinge von neuen Seiten zu betrachten, und da zu sehen, wo Andere blind waren; das ist, von einem Originalgenie. Für einen Künstler von dieser Art aber ist noch kein Object erschöpft; sein eigenes Genie biethet ihm einen unermeßlichen Vorrath zur Bearbeitung an, Quellen, die seine Vorfahren ungenutzt, und Felder, die sie unbebaut gelassen haben.

Begrenzter ist vielleicht das Feld der Neuheit in Ansehung der Charaktere, weil die Neuheit da zu leicht gegen die ästhetische Wahrheit verstoßen möchte. Indessen wenn man bedenkt, daß der Situationen unzählige sind, in die ein bekannter Charakter versetzt werden kann, und sich derselbe nach Beschaffenheit dieser Situationen verschieden äußern kann, so wird auch ein bekannter Charakter in einer neuen Situation sich auch auf mannigfache Art in einem neuen Lichte zeigen können.

Am eingeschränktesten ist unstreitig das Feld der Neuheit in Ansehung des Ausdrucks, und zwar hauptsächlich durch den Sprachgebrauch, der es eben nicht duldet, daß man ihm große Gewalt anthut. Indessen kann doch auch hier so wohl in Ansehung einzelner Wörter, durch erlaubte Ableitungen und Zusammensetzungen, als auch in Ansehung der Stellung und Verbindung derselben dem Triebe zur Neuheit große Genüge geschehen. Nur muß man ja auf diesem Wege nicht die meiste Neuheit und Originalität zu erstreben suchen. Es ist eine armselige Neuheit, wenn mit der Neuheit des Ausdrucks nicht auch Neuheit der Gedanken verbunden

ist. Die Einkleidung abgenutzter und trivialer Gedanken in einen neuen und ungewöhnlichen Ausdruck ist ein kläglicher Behelf der Aftergenies.

Was die Neuheit in Ansehung ganzer Kunstwerke betrifft, so muß man die Neuheit des Productes in seiner Art, und des Productes als Individuum unterscheiden. Die Ilias war neu in ihrer Art, die Äneis aber nur als Individuum. Die Geschichte des Don Quixote war durchgehends neu in ihrer Art. Don Silvio von Rosalva aber ist es nur als Individuum. Ein Kunstproduct ist also neu in seiner Art, wenn es das erste in einer Gattung ist, die man bisher noch nicht gekannt hat. Es ist aber neu als Individuum, wenn in demselben die Idee einer bekannten Gattung auf eine neue Art frei behandelt wird. Nur solche Werke, und vorzüglich die von der ersten Classe verdienen Originale genannt zu werden. Ich schließe hierdurch alle sclavischen Nachahmer von dem Anspruche auf die Neuheit ihrer Werke aus. Sie vervielfältigen allenfalls ein einziges Original, und geben es uns mehrmahls in schlechten Copieen wieder. Das Servum imitatorum pecus verdient auch darum, außer der Verachtung, beinahe Haß, weil die allgemeine traurige Erfahrung lehret, daß auch das Schönste und Vortrefflichste in jeder Art durch allzu häufige Wiederhohlung seinen Reitz verliert, nach und nach gleichgültig, und endlich wohl gar zum Verdrusse und Ekel wird.

Auf der entgegen gesetzten Seite ist nicht zu läugnen, daß der Trieb zur Neuheit der schönen Literatur ebenfalls nachtheilig werden könne. Dieß wird der Fall seyn, wenn er zwar in Genies, aber in ungebildete rohe Genies fährt, und alsdann in Neuerungssucht ausartet. Solche wollen alsdann nichts denken, was irgend schon einmahl gedacht ist. Sie verschmähen passende Ausdrücke, treffende Bilder bloß darum, weil sie schon irgend einmahl gebraucht sind; sie gaukeln überall nach neuen, ungewöhnlichen, sonderbaren, oft gezwungenen Wendungen, und geben solcher Gestalt ihren Kunstproducten zwar Neuheit, oder vielmehr Sonderbarkeit, allein, leider! auf Kosten der Schönheit und Wahrheit. Der Trieb zur Neuheit muß daher, wenn er gut ausschlagen soll,

von Vernunft und gutem Geschmacke geleitet werden. — Die hauptsächlichsten Quellen der Neuerungssucht und der Besonderheit sind das Unvermögen, die Vorgänger in der Kunst durch wahre Vollkommenheiten und Schönheiten zu übertreffen, oder zu erreichen; die allzu ängstliche Furcht vor der Nachahmung, oder die Begierde, sie zu verbergen, und die unvernünftige Hartnäckigkeit, Niemanden ähnlich zu seyn.

Was das Unerwartete in den Redekünsten betrifft, so liegt es in Verbindung sehr verschiedener Gegenstände, in Übergängen, in Aufschlüssen und Auflösungen. Unerwartete Gedanken sind solche, die ohne anscheinende Vorbereitung so gedacht werden, daß sie das Vorhergehende nicht herbei zu führen scheinet. Das Unerwartete ist besonders die wahre Seele des Epigramms, daher es denn da auch am meisten vorsätzlich gesucht wird. Ein Aufschluß in folgendem Lessingischen Epigramm ist sehr unerwartet.

Ich schwör' es, Laura, dich zu hassen!
Ja, Haß schwör' ich dir zu!
Ich schwör' es, jedes Kind zu hassen;
Denn jedes ist wie du.
Ich schwör' es dir vor Amor's Ohren,
Daß ich, — ach! daß ich falsch geschworen.

Ein Gedanke ist desto unerwarteter, je mehr wir aus dem Vorhergehenden sein Gegentheil vermuthen sollten, wie z. B. in folgendem Beispiele von Lessing:

Mit Ehren, Wein, von dir bemeistert,
Und deinem flüß'gen Feur begeistert,
Stimm' ich zum Danke, wenn ich kann,
Ein dir geheiligt Loblied an.

Doch, wie? In was für kühnen Weisen
Werd' ich, o Göttertrank, dich preisen?
Dein Ruhm, hör' ihn summarisch an,
Ist, daß ich ihn nicht singen kann.

Zuweilen liegt das Unerwartete nur in der Wendung des Gedanken, nicht in der Sache selbst:

Mit richtrisch scharfem Kiel durchackert seine Lieder
Gargil. In's neunte Jahr schreibt, löscht und schreibt er wieder.
Sein Lied ist Lieb' und Wein. Kann man es ihm verdenken,
Daß er der Nachwelt will vollkommne Possen schenken?

Zuweilen aber wird der Gedanke dadurch unerwartet, weil die Handlung, die er uns beschreibt, selbst unerwartet ist. Wenn z. B. in Wieland's komischer Erzählung Aurora und Cephalus dieser seine vermeinte treue und zärtliche Procris, die er einst unter der fremden Seladons-Gestalt auf die Probe gestellt hatte, ganz unvermuthet mit einem wirklichen andern Selabon auf dem Bette findet. Diese letzte Gattung des Unerwarteten ist oft eben so angenehm in der Schilderung, als unangenehm in der Sache selbst. Wie z. B. in eben der Erzählung vorher, da Cephalus in der Seladons-Gestalt eben im Begriffe ist, sein Glück bei seiner Procris zu machen.

Eine andere Art des Unerwarteten ist die Hintergehung unserer Erwartung, wenn das nicht erfolgt, was wir vermuthet hatten, oder gerade das Gegentheil erfolgt. Dieß kann in Handlungen oft ein unangenehmes Gefühl, in einzelnen Gedanken aber ein vortreffliches epigrammatisches Salz geben.

Eine ganz besonders ausgezeichnete Art des Unerwarteten ist das Naive. Es ist nähmlich nichts anders, als ein Unerwartetes, welches aus einer unschuldigen Offenherzigkeit entspringet. Da die Erklärungen des Naiven bei den Kunstrichtern so verschieden ausfallen, und man daher kaum weiß, was man Alles aus dem Naiven machen soll, so wird es nicht undienlich seyn, die Sache hier etwas umständlicher so viel möglich auf's Reine zu bringen. Naiv ist zwar ein Französischer Ausdruck, allein seine Abstammung ist ungewiß, wenigstens dunkel. Daher kommt es auch wohl, daß die Franzosen selbst im Gebrauche des Wortes Naiv schwanken. Am wahrscheinlichsten stammt es von Nativus, so fern es in der Latinität des Mittelalters so viel, als offenherzig, freimüthig, auch wohl natürlich bedeutete. Denn beide Bedeutungen vereinigen sich in diesem Worte. Daß Nativitas im Mittelalter Offenherzigkeit bedeutet habe, das läßt sich aus des Du Fresne Glossario und aus Carpentier's Zusätzen erweisen, obgleich von der Bedeutung des Natürlichen dort nichts erwähnt wird. Dieß vorausgesetzt, wird das Wort so wohl im Französischen, als Deutschen, augenscheinlich in einer gedoppelten Bedeutung gebraucht, welche man sorg-

fältig unterscheiden muß. 1) Bedeutet das Wort so viel, als natürlich, der Natur des Gegenstandes angemessen, oder vielmehr, um es von demjenigen, was man im gewöhnlichen Verstande natürlich zu nennen pflegt, noch zu unterscheiden, in einem hohen Grade natürlich. In diesem Verstande nennt man kleine Gedichte, worin angenehme Gefühle, die aus den Wirkungen des Weins und der Liebe entspringen, geschildert werden, wie z. B. von Anakreon, Gleim, Rost, Wieland's Erzählungen, naiv, wenn sie diese Gefühle der Natur in einem hohen Grade gemäß ausdrücken. In diesem Verstande ist z. B. im höchsten Grade natürlich und naiv das bekannte Lied von Miller: Das ganze Dorf versammelt sich u. s. w. In dieser ersten Bedeutung, daß naiv so viel ist, als simpel, natürlich, hat es einen sehr weiten Umfang. Von dieser muß man jedoch nun noch eine engere Bedeutung unterscheiden, in welcher es ein Unerwartetes bedeutet, das aus unschuldiger Offenherzigkeit entspringet. In dieser engern Bedeutung muß die Erklärung wohl ihre Schwierigkeiten haben, weil die Kunstrichter so sehr von einander abweichen. Der verschiedene Gebrauch des Wortes mag wohl die Ursache seyn, warum die meisten Kunstrichter in Ansehung des Naiven so unbefriedigend sind. Sie geben es entweder geradezu für sehr schwer zu erklären aus, oder drücken sich doch darüber mit wenig Klarheit und Präcision aus. Die meisten sind durch die erste Bedeutung des Natürlichen verleitet worden, das Wesentliche des Naiven in diesem Natürlichen zu suchen, da doch dieß eine sehr allgemeine Eigenschaft der Rede ist. Ich will doch einige Erklärungen anführen. Marmontel in seiner Poétique française erklärt es durch eine reitzende Offenherzigkeit, welche uns einen Grad von Überlegenheit über die Person zu geben scheint, die Naivität verräth, durch eine gewisse kindliche Einfalt, welche Züge des Charakters entdeckt, die wir verbergen zu können uns für weise genug halten, und die uns zum Lächeln bewegt. — In dieser Beschreibung, denn eine eigentliche Definition ist es doch nicht, ist unstreitig viel Wahres, nur daß es so weitschweifig und mit so wenig Präcision ausgedrückt ist. Hugo Blair

nimmt in seiner Rhetorik diesen Begriff gleichfalls an, fällt aber sogleich wieder auf das Natürliche, setzt das Naive dem Affectirten entgegen, und beweiset dadurch, daß er den Marmontel nicht recht verstand. Moses Mendelssohn hält das für naiv, — wenn durch ein einfältiges Zeichen eine bezeichnete Sache verstanden wird, die selbst wichtig ist, oder von wichtigen Folgen seyn kann, die Absicht des Redenden mag gewesen seyn, mehr zu verstehen zu geben, als er sagt, oder er mag von ungefähr mehr verrathen haben. — Mir ist diese Erklärung immer etwas dunkel, obgleich die Hauptzüge des wahren Naiven darin zu liegen scheinen. Allein auch Mendelssohn scheint der weitere Begriff des Natürlichen irre geführt zu haben, weil er das Naive mit dem Erhabenen verbindet, wohin es doch in der engern Bedeutung, als Figur des Witzes, unmöglich gerechnet werden kann. Riedel erklärt es durch einen schönen, vielsagenden, im höchsten Grade und bis zur Täuschung natürlichen Gedanken, mit einer anscheinenden Nachlässigkeit und edeln Einfalt sinnlich gemacht. Dieß ist eine Erklärung, die auf der einen Seite viel zu viel, und auf der andern viel zu wenig Merkmahle enthält. Engel sagt: Ein einfältiger, (ungekünstelter,) Ausdruck wird naiv, wenn er gesunden richtigen Verstand, edle moralische Gesinnungen, Unschuld, feine und zarte Empfindungen, mit Einem Worte, wenn er vortreffliche Eigenschaften des Verstandes und Herzens verräth. — In allen diesen Beschreibungen ist etwas Wahres; allein sie scheinen doch nicht bestimmt und treffend genug zu seyn. — Am besten wäre es wohl, wenn man sich des Wortes naiv in solchen Fällen ganz enthielte, wo wir andere treffende Ausdrücke zu Bezeichnung der Sache haben. In der ersten Bedeutung könnte man füglich bei simpel oder höchst simpel, oder auch bei einfach, natürlich, schlicht, gerade, bleiben. Ein einfacher, schlichter, höchst einfacher, höchst schlichter Ausdruck, sagt eben das, und weit treffender, um dadurch einen solchen Ausdruck zu bezeichnen, der weder merklich viele, noch große, oder wichtige, noch sehr lebhafte Nebenvorstellungen unmittelbar bezeichnet. Hingegen das, was man eine Naivität nennt, erkläre ich mir als ein Unerwartetes mit einer

unschuldigen Offenherzigkeit vorgebracht. Ich will zuvörderst einmahl einige Beispiele aufstellen, die fast alle Kunstrichter für naiv halten, und aus ihnen diese Erklärung zu rechtfertigen suchen. Wenn in Weiße'ns Operette, die Jagd, die Mutter zu Röschen sagt: Man muß niemahls die Hände in den Schooß legen, wenn man eine gute Hausmutter werden will, und Röschen antwortet: Je nun ja, wer's nur schon wäre! so ist dieser unschuldige Ausbruch gewiß sehr naiv. Sehr naiv sagt im folgenden Epigramm von Göckingk Lottchen, als sie die Geschichte der Virginia vorgelesen hatte, zur Mama:

> Darum erstach er sie? Ach! ach! die blinden Heiden!
> Nicht wahr, Mama, wir müßten's leiden?

Allgemein wird es für naiv anerkannt, wenn Gellert's Kleine sagt:

> Was sagten Sie, Papa? Sie haben sich versprochen.
> Ich sollt' erst vierzehn Jahre seyn?
> Nein, vierzehn Jahr und sieben Wochen.

Eine artige junge Dame sagte: Ich weiß nicht, wie es zugehet, ich finde Niemanden, der immer Recht hat, als ich. Wenn Amalia im Erntekranz zum Thomas sagt: Ihr seyd ein gescheidter vernünftiger Mann, mit dem man ein Wort im Vertrauen reden kann, so antwortet dieser sehr naiv: Ja, ja, es sagen's andere Leute mehr. Die Naivität nimmt nur hier nicht so ein, weil der Gegenstand nicht so reitzend ist. Noch eins. Als der Cardinal Mazarin auf dem Todbette lag, erschien ein Comet, und seine Schmeichler behaupteten, daß der Comet ihn und sein Schicksal bedeute. Ach, antwortete der sterbende Cardinal, der Comet erweiset mir zu viel Ehre. — Diese Beispiele sind hinlänglich, die oben gegebene Erklärung einer Naivität zu rechtfertigen. Sie ist ein Unerwartetes, mit unschuldiger Offenherzigkeit vorgebracht. Es ist also hier ganz etwas anders, als ein natürlicher, schlichter einfacher Ausdruck ist. In allen vorigen Fällen offenbaret sich ein Unerwartetes, das sich von andern Arten des

Unerwarteten durch eine unschuldige Offenherzigkeit auszeichnet. Die Personen entdecken nähmlich alle eine kleine Schwachheit, die in dem Begriffe der Offenherzigkeit liegt, ohne es zu wissen, daß sie sich bloß geben, oder ohne zu wissen, daß es eine Schwachheit ist, und dieß macht das Unschuldige der Offenherzigkeit aus. Je größer diese Unschuld ist, desto reitzender wird das Naive. Daher ist es in dem Munde der Kinder und jungen Personen angenehmer, als in dem Munde Erwachsener. Es erhellet hieraus zugleich, daß eine Naivität nicht in der Gewalt des Schriftstellers ist, sondern ihre eigenen günstigen Umstände erfordert, in welchen sie aber alle Mahl die beste Wirkung thut. Auf den hier angegebenen Unterschied und die Erklärung des Naiven scheinet der Verfasser des Artikels Naïveté in dem Französischen Dictionnaire encyclopedique auch hinzusteuern, welcher die Naivität und eine Naivität unterscheidet. Eine Naivität, spricht er, nennet man einen Gedanken, einen Zug der Einbildungskraft, ein Empfindniß, die uns wider unsern Willen entwischen, und uns zuweilen schaden können. Ein Ausdruck der Lebhaftigkeit, Unbedachtsamkeit, der Unerfahrenheit in den Gebräuchen der Welt. Von dieser Art ist die Antwort einer Frau an ihren sterbenden Mann, der ihr die Person beschreibt, die sie nach seinem Tode heirathen sollte. Nimm ihn, sprach er, du wirst sehr wohl thun! Ach, antwortete sie, ich habe auch schon daran gedacht. — Die Naivität aber, sagt eben dieser Encyclopädist, ist die Sprache des schönen Genies und der einsichtsvollen Einfalt; sie ist das einfältigste Gemählde einer feinen und sinnreichen Idee, das Meisterstück der Kunst, für denjenigen, dem sie nicht natürlich ist. — Zwischen diesen beiden Gattungen des Naiven, wovon aber das Letzte gar billig diesen Nahmen nicht führen sollte, schwanken nun die meisten Theoristen herum, und Mendelssohn hat sie in der oben angeführten Erklärung zu vereinigen gesucht, allein eben nicht auf eine befriedigende Weise. Ungleich näher Kant, (Critik der Urtheilskraft, S. 225.) „Eine Naivität, sagt er, ist der Ausbruch der der Menschheit ursprünglich natürlichen Aufrichtigkeit, wider die zur andern Natur gewordene Verstellungskunst. — Man lacht über die

Einfalt, die es noch nicht versteht, sich zu verstellen, und erfreuet sich doch auch über die Einfalt der Natur, die jener Kunst hier einen Querstrich spielt. Man erwartete die alltägliche Sitte der gekünstelten und auf den schönen Schein vorsichtig angelegten Äußerung, und, siehe! es ist die unverdorbene schuldlose Natur, die man anzutreffen gar nicht gewärtig war, und die der, welcher sie blicken ließ, zu entblößen auch nicht gemeinet war. Daß der schöne aber falsche Schein, der gewöhnlich in unserm Urtheile sehr viel bedeutet, hier plötzlich in nichts verwandelt, daß gleichsam der Schalk in uns selbst bloß gestellt wird, bringt die Bewegung des Gemüthes nach zwei entgegen gesetzten Richtungen nach einander hervor, die zugleich den Körper heilsam schüttelt. Daß aber etwas, was unendlich besser, als alle angenommene Sitte ist, die Lauterkeit der Denkungsart, (wenigstens die Anlage dazu,) doch nicht ganz in der menschlichen Natur erloschen ist, mischt Ernst und Hochschätzung in dieses Spiel der Urtheilskraft. Weil es aber nur eine auf kurze Zeit sich hervorthuende Erscheinung ist, und die Decke der Verstellungskunst bald wieder vorgezogen wird, so mengt sich zugleich ein Bedauern darunter, welches eine Rührung der Zärtlichkeit ist, die sich als Spiel mit einem solchen gutherzigen Lachen sehr wohl verbinden läßt, und auch wirklich damit gewöhnlich verbindet, zugleich auch demjenigen, der den Stoff dazu hergibt, die Verlegenheit darüber, daß er noch nicht nach Menschenweise gewitziget ist, zu vergüten pflegt. — Eine Kunst, naiv zu seyn, ist daher ein Widerspruch; allein die Naivität in einer erdichteten Person vorzustellen, ist wohl möglich, und schöne, ob zwar auch seltene Kunst. Mit der Naivität muß offenherzige Einfalt, welche die Natur nur darum nicht verkünstelt, weil sie sich darauf nicht versteht, was Kunst des Umganges sey, nicht verwechselt werden." —

Nach Kant, (Critik der Urtheilskraft, Seite 120,) ist Verwunderung ein Affect in der Vorstellung der Neuigkeit, die die Erwartung übersteigt; die Bewunderung aber ist eine Verwunderung, die bei'm Verlust der Neuigkeit nicht aufhört. Oder mit andern Worten nach Kant, Seite 273,

Verwunderung ist ein Anstoß des Gemüths an der Unvereinbarkeit einer Vorstellung und der durch sie gegebenen Regel mit den schon in ihm zum Grunde liegenden Principien, welche also einen Zweifel hervorbringt, ob man auch recht gesehen, oder geurtheilt habe. Bewunderung aber ist eine immer wiederkommende Verwunderung, ungeachtet der Verschwindung dieses Zweifels. —

Wunderbar, wenn wir auf den Wortverstand sehen, kann wohl nichts anders seyn, als worüber wir uns entweder verwundern, oder was wir bewundern; und es kommt nur darauf an, die Dinge näher zu bestimmen, worüber wir uns verwundern, und die wir bewundern. Den Unterschied zwischen Verwunderung und Bewunderung hat meines Wissens zuerst Home angemerkt und in die Theorie eingeführt. Er sagt: „Neue und seltene Gegenstände reitzen unsere Neubegierde vor allen andern, und die Befriedigung dieser Leidenschaft ist die Bewegung, die wir unter dem Nahmen der Verwunderung kennen. Diese Bewegung ist von der Bewunderung unterschieden." — So weit, wie mir däucht, ziemlich richtig und bestimmt. Nicht aber so das, was er nun hinterher setzt. — „Das Neue wirkt Verwunderung, man mag es finden, wo man will, in Beschaffenheiten oder Handlungen; die Bewunderung ist auf die handelnde Person gerichtet, die etwas Wunderbares thut." — Deutlicher und bestimmter läßt sich der Unterschied vielleicht so fassen. Wenn das Neue zugleich ungewöhnlich und außerordentlich ist, so ist der schwächere Grad der Gemüthsbewegung, die dadurch entsteht, die Verwunderung. Wenn uns ein solches plötzlich überrascht, so entsteht ein höherer Grad der Verwunderung, die man Erstaunen nennt. Das Erstaunen ist also nichts anders, als eine schnelle und starke Erschütterung der Aufmerksamkeit auf einen neuen unerwarteten ungewöhnlichen Gegenstand, von dem aber die Seele für's erste noch nicht weiß, ob er gut, oder böse sey, d. i. dessen Verhältniß mit sich selbst sie in dem ersten Augenblicke seiner Erscheinung nicht kennt. Den allerhöchsten könnte man vielleicht durch das Wort Staunen bezeichnen, ein Zustand, in welchem es ganz Nacht in der Seele wird, alle Blicke des Geistes zu schwin-

den und die Ideen uns auf eine Zeit lang zu verlassen scheinen. Von diesen Empfindungen scheinet sich nun die Bewunderung darin zu unterscheiden, daß sie bei'm Verlust der Neuigkeit nicht aufhört, daß sie nur auf das Große und Erhabene in den neuen und unerwarteten Gegenständen, oder überhaupt auf die Vollkommenheit des Gegenstandes oder der Handlung gerichtet ist, die unsere Erkenntniß und unsere Erwartungen von der Natur der Dinge überschreiten. Daher bezieht sich auch mehrentheils und vornähmlich die Bewunderung auf vernünftige Wesen und ihre Productionen. Wer an dem Großen und Erhabenen weiter nichts, als das Neue und Außerordentliche sieht, der verwundert sich bloß; wer aber das Große und Erhabene selbst in sein Gemüth aufnimmt, es erkennet und fühlt, der bewundert. Der Bewunderung gehet nach Beschaffenheit der Umstände voran das Staunen, das Erstaunen, oder auch bloße Verwunderung. Da diese Empfindungen weiter nichts, als Erfolge des bloßen Neuen und Unerwarteten sind, so läßt sich einsehen, warum sie nicht so lange dauern können, als die Bewunderung, welche in dem Großen und Erhabenen, mit Einem Wort, in außerordentlicher Vollkommenheit eine bleibendere Ursache hat, die also auch länger fortwirken muß.

Solchem nach wäre denn wunderbar in der weitläuftigsten Bedeutung Alles, was Verwunderung und Bewunderung überhaupt erregt. In einer engern Bedeutung aber heißt in der Ästhetik wunderbar, wenn die Gegenstände und Handlungen der Verwunderung und Bewunderung zu den Erdichtungen gehören. In der allerengsten Bedeutung aber ist nur das wunderbar, was in der Erdichtung übernatürlich ist und also nicht zu dieser Welt gehört und auch nicht gehören kann, mithin die bloßen poetischen Erdichtungen.

In dieser engsten Bedeutung ist das Wunderbare ein sehr entbehrlicher Artikel in den ästhetischen Künsten und Kunstwerken, von welchem auch in der That nur selten ein vortheilhafter Gebrauch gemacht werden kann. Selbst die Epopöe bedarf seiner nicht, wie man sich doch wohl bisweilen eingebildet hat. Denn wir haben Beispiele von vortreff-

lichen Gedichten, wie z. B. Glover's Leonidas, ohne alle Maschinerie. Maschinerie ist nähmlich, wie wir noch künftig bei anderer Gelegenheit sehen werden, nichts anders, als eine künstliche Vorstellung von Einwirkung übernatürlicher Ursachen in eine natürliche Reihe von Handlungen. Diese Art des Wunderbaren in der engsten Bedeutung verliert überhaupt in aufgeklärten Zeiten viel von ihrer Wirksamkeit. Man muß ihm daher, wenn es wirken soll, mehr Beziehung geben, und es mehr als Vehikel des Witzes, der Laune und der Philosophie brauchen, Theils, um gewisse Wahrheiten, die in einem ernsthaften Gewande etwas Abschreckendes haben, gefällig und beliebt zu machen, Theils, um solchen Wahrheiten, die sich nicht gern ohne Schleier zeigen, Eingang zu verschaffen. Doch, — ich habe über diesen Punct schon meine Meinung in dem Capitel von der Wahrheit bei Gelegenheit der poetischen Erdichtungen gesagt. Belieben Sie insonderheit, was das Wunderbare betrifft, nachzulesen: Eine Abhandlung vom Wunderbaren der Poesie, besonders der Epopöen, im 2. Theile des Schlegelischen Batteux, Seite 301. Vom Neuen und Unerwarteten, Home, Capitel 6, im 1. Theile.

3.

Vom Lächerlichen.

Wir wenden uns nun zu einer sehr wichtigen und ungemein interessanten, aber auch in der That höchst verwickelten Materie in der Ästhetik, nähmlich dem Lächerlichen.

Lächerlich ist überhaupt Alles, was diejenige angenehme Empfindung in uns erregt, die sich durch Lachen äußert, wenn sie einen gewissen beträchtlichen Grad erreicht hat. Das Lachen selbst ist eine gewisse Erschütterung der Nerven, welche den Mund verlängert und öffnet, zuweilen auch von einem halb articulirten und halb unarticulirten Schalle begleitet wird. Ist die Erschütterung so schwach, daß sie nur die Lippen verlängert, ohne den Mund zu öffnen, oder einen Schall hervor zu bringen, so entstehet das Lächeln. — Überhaupt wird das Lachen durch einen Kitzel erregt; und die-

ser ist nichts anders, als ein Gefühl, welches aus einer ungewöhnlichen sanften Berührung der Hauptnerven entspringet. Es scheinet dadurch ein Spiel in den Nervenbewegungen zu entstehen, das sich nach und nach durch den Consensus der Nerven fortpflanzt und Lachen erregt. Der mäßige Kitzel ist angenehm; wird er aber stärker, so daß das Lachen unwillkürlich wird, so wird das Athmen gehindert, und die Erschütterungen werden so heftig, daß sie Schmerz verursachen, und dadurch wird der Kitzel unangenehm. Alles Lachen scheint nun nicht anders zum Vorschein zu kommen, als durch die Erregung einer solchen abwechselnden zitternden Bewegung in den körperlichen Organen. Daher ist auch das Gefühl des Lächerlichen kein rein ästhetisches Gefühl.

Adelung hat in seiner Theorie des Deutschen Styls diese Materie von neuen umständlich untersucht und abgehandelt, und eine Erklärung festgesetzt, die mir vor den bisherigen Vorzüge zu haben scheint, und die ich Ihnen hier kurz mit seinen Gründen vortragen will. Er erklärt das Lächerliche durch eine unerwartete und unschädliche Abweichung von einer herrschenden Analogie vernünftiger oder doch ihnen ähnlicher Wesen. Diese Erklärung werden Sie nach gehöriger Zergliederung hoffentlich zu billigen geneigt seyn. Lassen Sie uns also einmahl diese Zergliederung kurz vornehmen. 1) Abweichung von einer herrschenden Analogie ist der allgemeine Hauptbegriff. Diesen scheinen im Grunde alle Vorgänger gedacht zu haben, sie mögen ihn nun durch eine Ungereimtheit, oder durch Contrast, oder auch auf andere Art ausgedrückt haben. Selbst Möser's Größe ohne Stärke gehört mit dahin, ob sie gleich nur eine besondere Art dieser Abweichung ist. Analogie ist nichts anders, als ähnliche Erscheinung in ähnlichen Fällen, und diese ist gewisser Maßen ein Naturgesetz, weil ähnliche Ursachen auch ähnliche Wirkungen hervorzubringen pflegen, wir wenigstens von ähnlichen Ursachen ähnliche Wirkungen erwarten. Weicht nun irgend etwas von diesem Gesetze ab, so wird die Abweichung unter den gehörigen, sogleich näher zu bestimmenden Umständen lächerlich. Daß z. B. ein schwaches Kind fällt, das ist Analogie; daher lacht Niemand darüber. Aber wenn ein er-

wachsener starker Mensch fällt, so ist das wider die Analogie, und wird folglich lächerlich. Daß ein Docent auf dem Katheder anständig angekleidet erscheint, das ist Analogie; wenn ich aber in der Nachtjacke und in der Nachtmütze erscheinen wollte, so würden Sie darüber lachen. Das Nächste, was aus diesem allgemeinen Begriffe folgt, ist dieses, daß die Empfindung des Lächerlichen nothwendig sehr verschieden seyn muß, weil die Analogieen selbst in ähnlichen Fällen so verschieden sind, und zwar nicht allein bei verschiedenen Völkern, sondern auch bei einem und eben demselben Volke zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Classen, ja, fast in jeder kleinen engern Gesellschaft. Es war ehedem nicht lächerlich, und ist es vielleicht auf mancher kleinen Universität noch nicht, daß der Docent im Schlafrocke erscheint; allein unsere Göttingische Analogie macht, daß die Begriffe des Lächerlichen hierin verschieden sind. Ein königlicher Einzug mit Nachttöpfen, zum Gebrauche für das Damengefolge, war zur Zeit der Königinn Anna von Bretagne zu Paris nichts weniger, als lächerlich. Wer weiß nicht, daß Schellen an den Kleidern ehedem zur feierlichen Tracht des ernsten Hofmannes gehörten, jetzt aber an der Kappe des Harlekins Lachen erregen? Eben das gilt von allen Moden, welche lächerlich sind, wenn sie einzeln erscheinen, hingegen aufhören, es zu seyn, so bald sie Analogie werden. 2) Die lächerliche Abweichung von der herrschenden Analogie findet aber nur in den freien Handlungen des Menschen Statt. Denn nicht eine jede Abweichung von einer herrschenden Analogie ist sogleich lächerlich. Die erste Bestimmung ist, sie muß von vernünftigen, oder ihnen ähnlichen Wesen herrühren. Dieß ist in der That eine höchst wichtige Einschränkung, die Ihre ganze Erwägung verdient. Denn, so viel ich weiß, ist sie von Keinem sonst bemerkt worden, daher denn auch die Erklärungen in dieser Rücksicht insgesammt zu weit sind. Belieben Sie einmahl nachzudenken: Eine krumm gewachsene Tanne, ein Gewitter im Winter, eine Kälte in den ersten Tagen des August, und tausend ähnliche Erscheinungen sind allerdings Abweichungen von herrschenden Analogieen der Natur; aber welcher vernünftige Mensch wird

die lächerlich finden? Das Lächerliche findet daher nur bei solchen Wesen Statt, welche einer deutlichen Erkenntniß von Absicht und Mittel fähig sind, folglich nach herrschenden Analogieen handeln können, und unter gewissen Umständen darnach zu handeln verpflichtet sind. Die Analogieen des höhern Geisterreichs sind uns unbekannt, folglich bleibt hier nur der Mensch übrig, der in seinen Arten, zu handeln und zu denken, der eigentliche Sitz und das wahre Feld des Lächerlichen ist. Dieser Umstand ist nun zwar auf der einen Seite für den Menschen demüthigend, aber auf der andern Seite erhöhet er auch seinen Werth, weil er vernünftige Kenntniß bei ihm voraussetzt und deren Anwendung von ihm fordert. Eigentlich bleibt daher auch das Thierreich von dem Lächerlichen ausgeschlossen, weil es unfähig ist, mit Bewußtseyn nach deutlich erkannten Analogieen zu handeln; diejenigen Thiere allenfalls ausgeschlossen, welche vorzügliche Ähnlichkeit mit dem Menschen haben, oder die der Mensch sich genähert hat, und deren Fähigkeiten und Handlungen er nach sich zu beurtheilen pflegt. Daher pflegen wir auch wohl gewisse Bewegungen und Geberden der Affen, der Hunde, der Katzen zu belachen, und in der Fabel auch wohl leblosen Dingen komische Handlungen und Vorstellungsarten anzudichten. — Hier muß aber doch ein Einwurf beantwortet werden, der sich leicht einem Jeden darstellen möchte. Man wird sagen, daß auch solche Abweichungen von den herrschenden Analogieen, welche nicht in dem freien Willen des Menschen stehen, belacht zu werden pflegen. Wie Viele gibt es nicht, welche über Gebrechen und Naturfehler, z. B. über einen Buckeligen, Hinkenden, Stotternden, oder über andere unvermeidliche Abweichungen von der Analogie, z. B. über die Sprachfehler eines Ausländers, oder über andere unvorsetzliche Versehen lachen? Das Factum muß man allerdings zugeben, aber dennoch, glaube ich, darf man behaupten, daß alles das nicht zu dem echten Lächerlichen gehöre. Denn kein vernünftiger edelgesinnter Mensch, so bald er sich nur von der ersten Überraschung erhohlt hat, und zur Besonnenheit zurück gekehrt ist, so bald er nur einiger Maßen einsieht und überzeugt wird, daß solche Abweichungen unter den je=

desmahligen Umständen nicht vermieden werden konnten, wird solche Erscheinungen noch lächerlich finden. Sie nach aller solcher Einsicht und Überzeugung doch noch belachen können, ist ein zuverlässiges Zeichen, daß es bei einem solchen Menschen entweder in Ansehung des Kopfes, oder des Herzens, oder des Geschmackes nicht allzu richtig stehet. An einem von diesen Stücken ist ein solcher Mensch zuverlässig krank. Es mag allerdings möglich seyn, daß auch der Vernünftige, der Gutmüthige sich bei'm ersten Anblicke überraschen lasse; aber wenn man sich in solchen Fällen recht zu belauschen und auf der That zu ertappen sucht, so wird man finden, daß die Phantasie das Lachen nur erschlich, indem sie uns vorspiegelte, daß es vel quasi von des Menschen Willen abhing, sich in diesem oder jenem Gebrechen und Fehler darzustellen. So bald man dieser Erschleichung bei sich selbst inne wird, so bald hört auch alles Lächerliche auf. — Indessen gibt es doch auch Fälle, worin dergleichen unvermeidliche und unvorsetzliche Abweichungen das Zwerchfell auch des Besten erschüttern, wenigstens kitzeln können, wenn sie nähmlich mit solchen Umständen verbunden sind, welche in der freien Wahl des Belachten stehen, oder stehen konnten. Wenn z. B. ein Stotternder eine feierliche Rede halten, oder seinen Zorn durch einen Strom von Worten ausschütten will, wenn ein Ausländer eine fremde Sprache schlecht spricht, und sich doch gut auszudrücken glaubt, so können sie allerdings lächerlich werden. Allein dann ist nicht die Abweichung, sondern die damit verbundenen Umstände, deren Vermeidung in ihrer Gewalt wäre, sind an dem Lachen Schuld. Nur dem niedrig Komischen ist es verzeihlich, wenn es aus dem ihm eigenen Mangel an Feinheit auch natürliche Gebrechen zum Gegenstande seines Gelächters macht. — Es sind zwar viele Kunstrichter unter den Alten und selbst einige unter den Neuern hierin anderer Meinung, und halten gewisse körperliche Gebrechen an und für sich, auch ohne die obige Einschränkung, für lächerlich. Aristoteles gibt sie ja ausdrücklich dafür aus, und selbst Cicero hält sie für eine der fruchtbarsten Quellen des Lächerlichen, wenn er, de Oratore, Lib. II. Cap. 59, sagt: Est deformitatis et corporis vitiorum satis

bella materies. Allein sie nahmen bei ihren Vorschriften ihre Rücksicht vornähmlich auf das Volk, vor welchem geredet wurde, und man weiß schon, wie wenig Feinheit oft die alten Redner verriethen, wenn es auf den Beifall des großen Haufens ankam. 3) Die Abweichung muß unschädlich seyn. Noch nicht eine jede Abweichung von der herrschenden Analogie in freien Handlungen ist lächerlich. Es gibt deren, welche entweder ihren Urheber, oder Andern nachtheilig werden, und in so fern nicht mehr in das Gebieth des Lächerlichen gehören. Wenn ein erwachsener Mensch fällt, so ist es lächerlich, weil er den Fall vermeiden konnte und sollte; aber wenn er im Fallen ein Bein, oder gar den Hals bricht, oder einen Andern beschädigt, so hört sein Fall auf, lächerlich zu seyn. Es ist daher die Einschränkung nothwendig, daß die Abweichung unschädlich seyn muß, wenn sie lächerlich bleiben soll. Diese Bestimmung haben fast alle Lehrer der schönen Künste bemerkt. Nachtheilige Abweichungen von der Analogie erwecken Gefühle entweder des Unwillens, oder des Mitleidens, und hören folglich auf, ein Gegenstand des Lachens zu seyn. — Es erhellet aber hieraus zugleich, daß die Begriffe des Lächerlichen bei gefühllosen und empfindsamen Personen sehr verschieden seyn müssen. Feine, mit einem schwachen Schmerze oder unbedeutenden Nachtheile verbundene Abweichung kann bei diesen schon Unwillen oder Mitleiden erwecken, folglich für sie nicht mehr lächerlich seyn. Dagegen könnte ein Cannibal noch die Verzuckungen eines Sterbenden lächerlich finden. 4) Das vierte Stück, welches in der obigen Erklärung liegt, ist, die Abweichung muß unerwartet seyn, wenn sie lächerlich seyn soll. Es gehört hierzu zweierlei, daß diese Abweichung an und für sich neu, und auch für den gegenwärtigen Fall unerwartet sey. Die Neuheit ist bei dem Lächerlichen desto nothwendiger, weil der Contrast zwischen der Analogie und Abweichung aufhört, Contrast zu seyn, so bald diese mehrmahls erfolget. Man wird alsdann des Dinges gewohnt, und die Abweichung wird gewisser Maßen selbst zur Analogie. Wenn man einen und eben denselben Erwachsenen oder gar mehrere mehrmahls fallen siehet, so verliert die Abweichung

die Neuheit. Man denkt, es müsse so seyn, und hört auf, die Ungeschicklichkeit zu belachen. Es folgt hieraus zugleich, daß demjenigen, der wenig Kenntniß und Erfahrung besitzet, viele Dinge lächerlich sind, die es dem Erfahrenern nicht sind, weil dieser mehrere Analogieen und mehr ähnliche Abweichungen kennet. Folglich hat für diesen Vieles den Reitz der Neuheit nicht mehr, den es für jenen hat. Allein die Abweichung muß nicht allein an und für sich neu seyn; sondern sie muß für den gegenwärtigen Fall unerwartet seyn. Je größer dieses Unerwartete ist, desto mehr erhöhet es das Lächerliche. Wenn ein Lastträger auf einem ungebahnten Wege fällt, oder vor dem Fallen lange schwankt und taumelt, so ist der Fall nicht so lächerlich, als wenn eine geputzte Zofe auf dem gebahnten Kirchwege fällt. Dort war der Fall eher zu erwarten, als hier, wo die Absicht, zu schimmern, die größte Behuthsamkeit im Gange voraus setzen, und der gebahnte Weg keine Gefahr vermuthen ließ. Daher bekommt das Lächerliche in dem Munde eines Humoristen einen Grad der Stärke und des Reitzes mehr, weil sein anscheinender Ernst nichts weniger, als etwas Lächerliches erwarten läßt. Das Unerwartete muß für den gegenwärtigen Fall oft den Mangel einer absoluten Neuheit ersetzen, dergestalt, daß auch das minder Neue, wenn es unerwartet kommt, eben die Wirkung thut, als das absolut Neue.

So weit die Adelungische Erklärung. Die sonst in unsern ästhetischen Schulen ziemlich herrschende Erklärung des Lächerlichen schreibt sich vorzüglich von Moses Mendelssohn her. Denn in seinen Philosophischen Schriften, Th. 2, S. 22, sagt dieser: „Das Lachen gründet sich auf einen Contrast zwischen einer Vollkommenheit und Unvollkommenheit, nur daß dieser Contrast von keiner Wichtigkeit seyn, und uns nicht sehr interessiren muß, wenn er lächerlich seyn soll. Man nennt einen solchen Contrast eine Ungereimtheit, und sagt daher, ein jedes Lächerliche setze eine Ungereimtheit voraus. Ein jeder Mangel der Übereinstimmung zwischen Mittel und Absicht, Ursache und Wirkung, zwischen dem Charakter eines Menschen und seinem Betragen, zwischen den Gedanken und der Art, wie sie ausgedrückt wer-

den, überhaupt ein jeder Gegensatz des Großen, Ehrwürdigen, Prächtigen und Vielbedeutenden, neben dem Geringschätzigen, Verächtlichen und Kleinen, dessen Folgen uns in keine Verlegenheit setzen, wird lächerlich." Allein aus dem Bisherigen werden Sie ja nun zu beurtheilen im Stande seyn, ob man damit ausreichen könne, oder nicht. Mir wenigstens kommt es vor, daß diese eben so wenig, als alle übrigen mir bekannten Erklärungen hinreiche, wenn man nicht die wichtige Einschränkung mit dazu nimmt, daß der erforderliche Contrast zwischen Vollkommenheit und einer minder wichtigen unschädlichen Unvollkommenheit von dem freien Willen eines vernünftigen oder doch ihm ähnlichen Wesens herrühren müsse. In leblosen Dingen kann dieser Contrast durchaus nicht lächerlich seyn, wofern die dichtende Phantasie nicht unvermerkt erst das Leblose belebt, und mit menschlichen, vernünftigen oder vernunftähnlichen Eigenschaften begabt hat.

Das Lächerliche belustigt und gefällt, indem es Theils eine ungewöhnliche, lebhafte, leicht vorüber gehende Bewegung der Lebensgeister bewirkt, Theils die Vorstellungskraft ohne Anstrengung und lebhaft beschäftigt, Theils auch der Eigenliebe und dem Stolze schmeichelt, welches Letzte jedoch nicht in allen Fällen Statt findet. Hierzu kommt noch in den Werken der Kunst das Wohlgefallen an der Nachahmung und an der Geschicklichkeit des Künstlers.

Übrigens, obgleich das Lachen der äußerliche Ausdruck der Empfindung des Lächerlichen ist, so ist es doch kein beständiger und nothwendiger Begleiter derselben. Denn man kann das Lächerliche innerlich sehr stark empfinden, ohne darüber zu lachen; und die Neigung, sich am Lächerlichen zu belustigen, kann ohne die Neigung zu lachen Statt haben. Das Lachen ist ferner kein sicheres Zeichen weder von dem wirklichen Daseyn eines Lächerlichen, noch auch von der ästhetischen und moralischen Güte desselben. Denn es gibt mehrere körperliche und geistige, sowohl angenehme, als unangenehme Ursachen und Arten des Lachens.

Das Lächerliche überhaupt zeigt sich in verschiedenen Arten. Es ist überhaupt entweder bloß lächerlich, belachenswerth, werth, daß man darüber lacht, und folglich bloß be-

lustigend; oder es ist verlachenswerth, wenn sich mit der Empfindung des Lächerlichen im Gegenstande zugleich auch die Empfindungen der Geringschätzung, der Verachtung, des Hohns verbinden. Im letzten Falle bringt es eine merklich vermischte, Theils belustigende, Theils verdrießliche Empfindung hervor. Bloß lächerlich sind etwa Reden und Handlungen der Menschen, wenn sie etwa Folgen einer allenfalls verzeihlichen Unwissenheit und Unachtsamkeit in Ansehung des Sprach- oder Sittengebrauchs u. s. w. sind. Diese können eine Person sogar liebenswürdig machen, wenn sie Unschuld und Redlichkeit des Charakters zum Grunde haben. Wir haben gesehen, daß das bei einer Naivität der Fall war, und eben so kann es auch bei'm Launigen der Fall seyn. Verlachenswerth hingegen sind Reden und Handlungen der Menschen, wenn sie mit offenbaren vermeidlichen Fehlern des Verstandes und des Herzens verbunden sind. Aus der Nichtachtung dieses Unterschiedes des Lächerlichen entspringen manche ungegründete Einwürfe gegen den Nutzen der Komödie.

Das Lächerliche überhaupt findet sich entweder in der Materie, d. i. in Gedanken, Empfindungen und Handlungen der Menschen, oder auch im Ausdrucke, im Contraste der Zeichen mit dem Bezeichneten, in so fern nähmlich der Ausdruck natürlicher Weise andere Ideen und Gesinnungen erweckt, als man eigentlich jetzt ausdrücken will, oder in so fern er dem üblichen conventionellen Ausdrucke der Sache, die er bezeichnet, widerspricht, oder davon abgeht, dergleichen bei'm Naiven, bei'm Launigen, und bei Wortspielen der Fall ist.

Zur Hervorbringung des Lächerlichen in den Werken der Kunst werden Witz und Scharfsinn erfordert. Der Kunstwitz ist die Fertigkeit, die Übereinstimmungen der Dinge sinnlich darzustellen. Der Witz aber ist für sich allein zur Belustigung noch nicht hinreichend, wofern er nicht mit dem Scharfsinne beständig verbunden ist. Der Scharfsinn ist die Fertigkeit, die Verschiedenheiten der Dinge zu bemerken. Mit dem Scharfsinne muß der Witz um deßwillen verbunden seyn, damit die bemerkten Ähnlichkeiten, mit den Verschiedenheiten zusammen gehalten, danach abgewogen und

berichtigt werden. Witz ohne Scharfsinn artet gern in leere Wortspiele, in schimmernde und falsche Einfälle, so wie Scharfsinn ohne Witz in Spitzfindigkeiten aus.

Je verschiedener die Dinge sind, zwischen welchen der Witz Ähnlichkeiten entdeckt, und je ähnlicher die Dinge, zwischen welchen der Scharfsinn Verschiedenheiten bemerkt; je mannigfaltiger, wichtiger, fruchtbarer, und je neuer und unbekannter diese Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten sind; je schneller sie bemerkt, und je richtiger, lebhafter und überraschender sie vorgestellet werden, desto vollkommener sind der Witz und der Scharfsinn, und desto stärker ihre Wirkungen.

Ein kurzer, durch einen sinnlich vollkommenen Witz und Scharfsinn hervorgebrachter Gedanke ist ein witziger Einfall, Bonmot, der, wenn er zum Lachen reitzt, ein geistreicher Scherz heißt. Je reichhaltiger und feiner der Sinn, und je kürzer, lebhafter und überraschender der Ausdruck ist, desto mehr belustigen uns witzige Einfälle und Scherze.

Wir wollen nunmehr eine kurze Übersicht der hauptsächlichsten Mittel anstellen, wodurch die Kraft des Lächerlichen in Kunstwerken erzeugt wird.

Das Lächerliche findet sich entweder in der bloßen Zusammenstellung, oder in dem Zusammenhange mißhelliger Dinge. Dinge, die keine zusammen gehörenden Theile eines Gegenstandes sind, und an sich nichts Lächerliches enthalten, können durch bloßes Nebeneinanderseyn oder Aufeinanderfolgen lächerlich werden. Ein Barbierbecken und ein Ritter sind, jedes für sich, nicht lächerlich. Wenn aber der Ritter von Mancha ein Barbierbecken statt Mambrin's Helm auf den Kopf stülpt, so wird das lächerlich. Auf gleiche Weise kann auch die Empfindung des Lächerlichen bei an und für sich lächerlichen Gegenständen durch dieses Mittel vermehrt werden.

Das Lächerliche des Zusammenhanges entstehet aus der Vereinigung solcher Dinge, die nach unsern Begriffen unmöglich seyn können, oder deren Zusammenhang höchst seltsam und unbegreiflich ist. Zu den vornehmsten Arten desselben gehört: 1) Der Contrast zwischen Ursache und Wirkung, zwischen Grund und Folge, zwischen Zweck und Mittel.

Wenn z. B. Ursachen angegeben und Mittel gebraucht werden, die mit den Wirkungen und Zwecken in gar keiner Verbindung stehen, wenn Ursachen und Wirkungen, Mittel und Zwecke einander nicht proportionirt sind, oder wohl gar einander widersprechen, oder die Wirkungen anders ausfallen, als man erwarten konnte. Hierher gehört besonders seltsamer Mißverstand, ungereimte Anwendung oder Deutung an sich richtiger Gedanken und Worte. 2) Zu dem Lächerlichen des Zusammenhanges gehört ferner zweitens die Entdeckung einer unerwarteten Ähnlichkeit zwischen Gegenständen, die ganz ungleichartig scheinen. Je entfernter die Ähnlichkeit ist, und je unähnlicher die verglichenen Gegenstände sind, desto größer ist der Contrast. Daher sind alle Figuren, die sich auf Ähnlichkeit gründen, Metaphern, Vergleichungen, Gleichnisse, Personificationen, Allegorieen, Anspielungen, gute Mittel des Lächerlichen. — Zum Lächerlichen des Zusammenhanges gehört: 3) Der Contrast des Großen und Kleinen, des Wichtigen und Unwichtigen, des Edeln und Niedrigen, des Ernsthaften und Belustigenden in Gedanken und Ausdrücken, der mit den bereits angeführten Mitteln des Lächerlichen meistens verbunden ist, und die Wirkung derselben verstärkt. Hierher gehört die Herleitung großer Wirkungen aus kleinen Ursachen, und umgekehrt; Vergleichung großer, wichtiger, würdiger und ernsthafter Gegenstände mit kleinen, unbedeutenden, niedrigen und belustigenden; unerwartete Vermischung solcher contrastirenden Gegenstände und Abfall vom Großen auf's Kleine; Erhebung gemeiner und niedriger Gegenstände oder Gedanken durch Prächtigkeit und Feierlichkeit der Sprache oder des Sylbenmaßes, oder Erniedrigung wichtiger und edeler Gegenstände oder Gedanken durch Ausdruck und Sylbenmaß; kleinliche oder weitschweifige Erläuterungen oder Beschreibungen von nichts bedeutenden, oder ganz bekannten Fragen und Sachen.

Auf diese Art des Contrastes gründet sich der heroisch komische und der niedrig komische oder burleske Styl, so wie auch das Parodiren, das Travestiren, und das Launige. Der heroisch komische Dichter stellt kleine und unwichtige Dinge als groß und wichtig in einer feierlichen und präch-

tigen Sprache vor. Der burleske Schriftsteller erniedrigt große und wichtige Dinge durch einen niedrigen Ausdruck. Jener belustigt auf eine verdeckte Art unter der angenommenen Miene des Ernstes; dieser ist ein erklärter Spaßmacher, und belustigt unter der äußerlichen Miene des Lachens.

Wenn kleine und unbedeutende Gegenstände durch eine erhabene Sprache und Versification, durch prächtige Bilder und Vergleichungen u. s. w. ein großes und wichtiges Ansehen erhalten, so entsteht das heroisch Komische, wie z. B. in der Batrachomyomachie, in Pope'ns Lockenraube, in Boileau's Pult, in Zachariä's Schnupftuche. Hier wird die Absicht, zu belustigen, unter einer ernsthaften und wichtigen Miene versteckt, wodurch der Contrast und das Lächerliche gar sehr verstärkt wird. Daher wird es in Pope'ns Lockenraube für einen Fehler gehalten, daß er im Anfange fast mit ausdrücklichen Worten sagt, er wolle uns eine sehr lächerliche und lustige Geschichte erzählen. Da hingegen in der Scribleriade der ernsthafte Eingang weit schicklicher und der Sache angemeßner ist: Ich singe den viel erduldenden Mann, den sein wißbegieriger Geist mit unablässiger Mühe von einem Pole zum andern trieb, unersättlich, grenzenlose Wissenschaft zu erlangen, durch Ungemach zu Lande, durch Gefahren zur See, bestimmt, neues Ungemach, neue Gefahren zu erdulden, durch den unversöhnlichen Grimm des zornigen Saturn.

Das Gegentheil vom heroisch Komischen ist das Burleske, wenn man große und wichtige Dinge als klein und unwichtig vorstellt, sie durch gemeine Wörter und Redensarten erniedrigt, und durch Anspielungen auf die Sitten und Geschäfte der niedrigen Stände herabsetzt. Auch wenn man die Versification danach einrichtet; daher im Deutschen das Sylbenmaß der alten Knittelverse sehr gute Wirkung thut. Der burleske Schriftsteller macht lächerlich unter der äußern Miene des Lachens, so wie der heroisch komische unter der Miene des Ernstes. Man darf sich ja nicht einbilden, daß zu einem wahren burlesken Schriftsteller ein geringes Talent erfordert werde. Witz und Scharfsinn müssen

bei ihm in hohem Grade vereingt seyn. Daher entfernen sich diejenigen sehr weit von der Wahrheit, welche glauben, ein Possenreisser und burlesker Schriftsteller wären einerlei. — Unter den Griechen ist in diesem Fache Aristophanes ein Original, welches fast seines gleichen nicht hat. Italien hat eine Menge solcher Schriftsteller hervorgebracht. Bei den Engländern sind Buttler, bei den Franzosen Rabelais und Scarron, bei den Deutschen besonders Blumauer im Burlesken berühmt.

Der Arten des Burlesken sind eine große Menge, wovon ich nur einige der vornehmsten anführen will. 1) Große Dinge mit unwichtigen kleinen Handlungen vermischt. Wenn z. B. Buttler vorstellen will, daß sich alle Stände beeifern, die Kirche und den Staat zu bessern, so vermischt er die gewöhnlichen Beschäftigungen geringer Handwerksleute mit dem edeln Geschäfte des politischen Regiments und der Gesetzgebung, und läßt sie von so erhabenen Gegenständen in ihrer gemeinen Handwerkssprache reden:

Dann schrieen Kesselflicker laut, daß Staat und Kirche
Verändert werden müßt', das Kesselflicken zu verbessern. —
Und Pfuscher ließen ihre Flickerei im Stiche,
Die Kirche auszuflicken und zu wenden. —
Noch Andre wollten in den Trödelbuden
Kein Priesterkleid und keine Liturgie mehr leiden.

Die Beschreibung von der Gelehrsamkeit des Hudibras wird durch den seltsamen Contrast zwischen der Würde der ihm beigelegten Wissenschaften und den Beweisen, die er durch die einfältigsten Beispiele von seiner Einsicht in dieselben gibt, sehr lächerlich:

Er war ein großer Meister in der Logik,
Gelehrt und gründlich in der Analytik; —
Durch starke Argumente konnt' er
Beweisen, daß ein Mensch kein Pferd sey;
Ein Adler sey kein Vogel, und ein Lord hingegen könne
Wohl eine Eule, und ein Kalb ein Rathsherr,
Der Richter eine Gans, und Raben Commissair'
Und Vormund seyn, das wagt' er darzuthun.

Unser Wieland, der gewiß ein gar großer Meister im Komischen ist, macht vom Jupiter und der Juno in ihrem Hauswesen und Ehebette folgende Beschreibung:

Wer ihn für glücklich hielt, der sah die Dame nicht
Im Schlafgemach und hinter den Gardinen. —
Wo Juno lag, da schlief sich's selten viel,
Da ließ die ganze Nacht, gleich einem Glockenspiel,
Sich ihre schöne Stimme hören;
Und konnte gleich bei ihren Sittenlehren
Der Mann sich oft des Schlummers nicht erwehren,
So wußte sie ihn doch bald wieder aufzustören,
Und überschrie, wenn's ihr gefiel,
Sogar die Nachtmusik der Sphären.

Eben derselbe läßt die Juno zum Jupiter sagen:

Wie lang' ist's wohl,
Daß man mit Ganymed und Amor dich,
Den Donnerer, bei'm Gänsespiel erschlich?
Ei! Herr Gemahl, es ist nicht zu ertragen!
Ist das auch eine Lebensart
Für einen Gott, durch den die Riesen fielen?
So alt, so einen großen Bart,
Und noch mit kleinen Buben spielen?

2) Vorstellung des Unmöglichen, als ob es möglich wäre. Z. B.

O Redner, lege doch dein Maul erst in die Falten,
Dein Maul, das so erbärmlich spricht!
Eh' du mir einst die Parentation sollst halten,
Sterb' ich wahrhaftig lieber nicht. (Lessing.)

So auch das Fragment aus einer Capuziner-Predigt von Pfeffel:

O glaubt mir doch, Ihr, meine lieben Brüder,
Ein Dunst, ein Traum ist unser Lebenslauf.
Gesund und frisch legt Ihr euch Abends nieder,
Und mausetodt steht Ihr am Morgen auf.

Oder Folgendes von Göckingk:

Drauf ging der Prior mit mir weiter,
Und blieb vor einem Schranke stehn,
Und zeigte mir ein Stückchen von der Leiter,
Die Jacob einst im Traum gesehn.

Durch die Übertragung der von einem ernsthaften und wichtigen Gegenstande gebrauchten Gedanken und Ausdrücke auf einen fremdartigen und niedrigen entstehet die komische Parodie. Überhaupt heißt parodiren so viel, als etwas nachahmen. Dieß kann auf eine gedoppelte Weise geschehen. 1) Wenn man einen ernsthaften Gegenstand auf eine ernsthafte Weise nachahmt. So hat man unzählige Nachahmungen von guten Gedichten der Alten, welche aber nicht in der Absicht verfertigt worden, um zu spaßen, oder das Original lächerlich zu machen. Z. B. von dem Horazischen Donec gratus eram tibi. — Diese Art der Parodie gehört hierher nicht, sondern die folgende, 2) wenn man einzelne Ausdrücke und Stellen aus einem ernsthaften Schriftsteller auf eine ganz andere und gemeiniglich niedrige Sache scherzhaft anwendet. Die parodirte Stelle bleibt hier entweder ganz ohne Änderung, oder wird nur etwas weniges geändert. — Über den moralischen Werth oder Unwerth der Parodieen kann und will ich hier nicht entscheiden. So wohl diejenigen, die es verdammlich finden, wenn z. B. Vorstellungs- und Sprechart eines ernsthaften, erhabenen, geistlichen oder weltlichen Werkes auf etwas Niedriges und Lächerliches angewendet werden, als auch diejenigen, denen nichts in der Welt ehrwürdig und heilig ist, mögen vielleicht bisweilen zu weit gehen. Ich für mein Theil finde in vielen Fällen den großen Frevel nicht darin, den Andere darin finden. Der Parodist kann sehr weit davon entfernt seyn, das Original selbst schlecht oder lächerlich zu finden. So haben z. B. die engbrüstigen Kunstrichter darüber geschrieen, wenn Pope die Mosaische Stelle: Gott sprach, es werde Licht u. s. w. in seinem Lockenraube parodirt:

Die geschickte Nymphe mustert nachdenkend ihre Macht:
Pick, sprach sie, sey Trumph, und Pick war Trumph.

Oder folgendes Epigramm von Lessing:

Sagt nicht, die Ihr Dorinde'n kennt,
Daß sie aus Eitelkeit nur in die Kirche rennt,
Daß sie nicht bethet und nicht höret,
Und Andre nur im Bethen störet.

Sie bath, mein Ohr ist selber Zeuge,
Denn ihre Schönheit geht allmählich auf die Neige,
Sie bath mit brünstigen Geberden:
Laß unser Angesicht, Herr, nicht zu Schanden werden.

Ich finde, wie gesagt, den großen Frevel hierin nicht; so wie ich's auch eben für keine Entweihung eines ernsthaften, edeln und erhabenen Gedichtes halte, wenn es auf eine komische Art parodirt wird. Um indessen den bigotten, so wohl geringen, als vornehmen Pöbel, der in solchen Dingen gemeiniglich ein Bret vor dem Kopfe zu haben pflegt, nicht aufzubringen, thut man in allen Fällen wohl, sich vor den Parodieen biblischer und religiöser Vorstellungs- und Sprecharten in Acht zu nehmen. Wenn übrigens Jemand mein bestes und ernsthaftestes Gedicht auf eine sonst nur witzige und echt komische Art parodirte, so würde ich das im mindesten nicht übel nehmen, sondern es eben so machen, wie man vom Sokrates erzählt. Zur Zeit der alten Komödie waren die Griechen große Liebhaber des Parodirens, und Aristophanes zeigte sich hierin meisterlich. Er parodirte in den Wolken die physicalischen Beschäftigungen des Sokrates, seinen pathetischen Ausdruck und die Methode seines Unterrichts dergestalt, daß sogar seine Freunde in ein lautes Gelächter ausbrachen, und er selbst, der zugegen war, soll ebenfalls von Herzen mit gelacht haben.

Mit der Parodie ist die Travestirung nahe verwandt, aber auch darin von ihr unterschieden, daß hier die edle und erhabene Sprache eines Schriftstellers in eine niedrige und possenhafte mit Beibehaltung des Inhalts verwandelt wird. Daher sind Travestiren und Parodiren nicht einerlei, obgleich das Travestiren fast von allen Kunstrichtern für eine Art des Parodirens gehalten wird. In der Parodie ist es eben nicht nothwendig, daß man sich niedrig ausdrücke, wie bei'm Travestiren. Man kann vollkommen im Tone des Heldengedichtes, oder jeder andern erhabenen Schreibart bleiben; und die Parodie wird für die berühmtesten Schriftsteller oft desto fürchterlicher, je weniger sie in's Niedrige fällt. In der Parodie darf auch nicht der Inhalt beibehalten werden, sondern es kann eine Stelle auf ganz fremde Gegenstände an

gewendet werden. Die vornehmsten Griechischen und Lateinischen Dichter, als **Homer**, **Virgil**, **Horaz**, **Ovid** sind in mehrern neuen Sprachen travestirt worden. **Blumauer's** travestirte Äneis ist zu berühmt, als daß Sie dieselbe nicht insgesammt kennen sollten. Und wie man bei'm Travestiren ungefähr mit dem ernsthaften edlern Inhalte umspringet, davon kann gleich eine Vergleichung des Anfangs: Arma virumque cano u. s. w. dienen.

Es war einmahl ein großer Held,
Der sich Äneas nannte.
Aus Troja nahm er's Fersengeld,
Als man die Stadt verbrannte,
Und reiste fort mit Sack und Pack,
Doch litt er manchen Schabernack
Von Jupiter's Xantippe.

Was mochte wohl Frau Wunderlich
So wider ihn empören?
Man glaubt, Göttinnen sollten sich
Um Menschen gar nicht scheren.
Doch, Göttinn her und Göttinn hin!
Genug, die Himmelsköniginn
Trug's faustdick hinter'n Ohren.

Die ernsthafte Vorstellung des Lächerlichen und die lächerliche Vorstellung des Ernsthaften nennet man das Launige, und die Fertigkeit in dieser Art der Vorstellungen heißt die Laune im engsten Verstande. Das Wort Laune bezeichnet diejenige Anlage des Kopfes und eine solche Gemüthsart, nach welchen man die Dinge von einer etwas sonderbaren Seite ansieht, und auf eine etwas ungewöhnliche Art davon gerührt wird, und sich seinen Gedanken, Empfindungen und Neigungen in Reden und Handlungen ohne Zwang und Zurückhaltung überläßt. Wenn die Gedanken, Empfindungen und Handlungen mit den Gegenständen, worauf sie sich beziehen, in Ansehung ihrer Wichtigkeit, Wahrheit und Schicklichkeit stark contrastiren, so wird der Handelnde lächerlich, und man nennt ihn launig, oder einen Humoristen. Ein Schriftsteller hingegen ist ein Mann von Humor, wenn er die Fertigkeit besitzt, launige Charaktere nachzuahmen, oder durch die Verbindung des Ernsthaften und Lächerlichen zu be-

lustigen. Da die Laune das Ernsthafte und das Lächerliche mit einander verbindet, so wird durch diesen gedoppelten Contrast die Belustigung vermehret.

Wenn es ästhetisch gewiß ist, daß der Urheber solcher ernsthaften Vorstellungen des Lächerlichen sich nur verstellt und das Gegentheil meinet, so sind sie ironisch. Die Ironie, als Figur des Spottes betrachtet, bestehet darin, daß man einem Dinge Vollkommenheiten beilegt, deren Gegentheil demselben ästhetisch gewiß zukommt, und ist also eine verstellte Entschuldigung, oder ein verstelltes Lob oder eine verstellte Bewunderung. Sie bewirkt das Lächerliche durch den doppelten Contrast zwischen den entgegen gesetzten Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten, zwischen Mittel und Absicht, zwischen der ernsten Miene und anscheinenden Einfalt und Gutherzigkeit des Spötters, und zwischen den lächerlichen und schalkhaften Gedanken, die er vorbringt. Wenn die Ironie die gehörige Wirkung thun soll, so muß die Unvollkommenheit, zu deren Erhöhung sie gebraucht wird, entweder an sich, oder durch den Zusammenhang der Rede gewiß seyn. Auf problematische Gegenstände muß sie mit vieler Einschränkung und großer Behuthsamkeit angewendet werden. Denn sonst thut sie leicht die entgegen gesetzte Wirkung. Man kann auch die Vollkommenheit eines Gegenstandes durch verstellten Tadel erhöhen, und folglich vermittelst der Ironie auch auf eine feine Art loben.

Zum Contrast des Großen und Kleinen überhaupt gehört auch der Contrast der Größe und Wichtigkeit des Äußern mit der innern Unvollkommenheit. Eine solche Größe ist falsch, und die Unvollkommenheit, die aus dem Contraste des Innern und Äußern entstehet, ist lächerlich. Man nennet die sehr sinnliche Vorstellung der falschen Größe in dem äußern Betragen eines Menschen Persiflage. Wenn die Persiflage als Werkzeug der Eitelkeit und Boßheit gebraucht wird, um die ernsthaftesten Dinge lächerlich zu machen, und das Verdienst durch künstliche Entdeckung oder Erdichtung irgend einer schwachen menschlichen Seite herabzuwürdigen, so ist sie unecht, und es ist ein Kennzeichen verdorbener Sit-

ten, wenn sie in Schriften und Gesellschaften zum herrschenden Tone wird.

Eine Naivität, in der Gestalt, wie wir sie bereits kennen gelernt und näher bestimmet haben, gehört ebenfalls mit zum Stoffe des Lächerlichen.

Was an sich schon in einem geringern Grade lächerlich ist, das kann durch Vergrößerung, durch die Hyperbel und Caricatur noch lächerlicher gemacht werden. Die Caricatur entsteht aus dem Übertreiben der Theile und Eigenschaften eines Gegenstandes, und ist lächerlich, in so fern ein Contrast dadurch entstehet. Man versteht unter dem Worte Caricatur gewöhnlich jede übertriebene Vorstellung des Lächerlichen, besonders in den Werken der zeichnenden Künste. Beide, die Hyperbel und die Caricatur, müssen ein gewisses Gemisch von Wahrscheinlichkeit und Unwahrscheinlichkeit, von Ähnlichkeit und Unähnlichkeit zum Grunde haben, wenn sie belustigen sollen.

4.

Vom Rührenden.

Alle Sinnengefühle stehen mit dem sinnlichen Begehrungsvermögen im genauesten Zusammenhange. Um uns den Begriff des Rührenden zu erklären, müssen wir einen flüchtigen Blick auf diesen Zusammenhang werfen. Veränderungen in der äußern und innern Organisation durch gegebene Eindrücke verursachen Lust und Unlust. Lust und Unlust reitzen das sinnliche Begehrungsvermögen zu begehrenden und verabscheuenden Bestrebungen, die den Nahmen der Instincte und Begierden führen. Ein continuirlicher innerer Grund zu Begierden oder Verabscheuungen heißt Neigung oder Abneigung. Die Empfänglichkeit des Subjects zu einer Neigung, oder der innere hypothetische Grund ihrer Möglichkeit heißt ein Hang. Der innere Grund des Ursprungs einer Neigung ist ein Trieb.

Alle Bestrebungen sind mit Gefühl verknüpft; aber man muß das Gefühl von der Bestrebung unterscheiden, und Beides nicht mit einander verwechseln. Auf diesem Unterschiede

gründen sich auch die verschiedenen Begriffe von Affecten und Leidenschaften, wovon die ästhetischen Künste allzu häufig Gebrauch machen, als daß wir sie nicht unter dieser Rubrik in einige Betrachtung mit ziehen müßten.

Ein Affect ist eine solche Neigung, in welcher das Gefühl stärker ist, als die mit ihr verknüpfte Bestrebung, und worin das Gefühl alle übrigen Gefühle und Neigungen unterdrückt. Eine Leidenschaft hingegen ist eine Neigung, in welcher Gefühl und Bestreben so stark sind, daß keine andere Neigung daneben zu gleicher Zeit sich wirksam beweisen kann. Sind diese sehr stark und zugleich beharrlich, so werden sie Suchten genannt. Der Affect ist nach dem angegebenen Unterschiede etwas, das dem Gefühlsvermögen angehört. Die Leidenschaft und die Sucht hingegen gehören wegen der stärkern Rolle, welche die Bestrebung darin spielt, dem Begehrungsvermögen an. So ist der Zorn, als bloßes Aufbrausen des Gefühls, das die Bestrebung verschlinget, ein Affect. Hingegen als Haß oder Rachgier ist er eine Leidenschaft, weil die dem Begehrungsvermögen angehörende Bestrebung mit dem Gefühle entweder das Gleichgewicht hält, oder wohl gar dasselbe noch überwiegt.

Alle Leidenschaften entspringen aus Hang, Trieb und Neigung, und sind entweder begehrend, oder verabscheuend. Die hauptsächlichsten Arten der begehrenden sind: 1) Die Liebe, d. i. eine starke Neigung, sich mit einem Objecte zu vereinigen. Sie bezieht sich entweder auf Personen, oder auf Sachen. Auf erstere geht die Geschlechtsliebe, die Freundschaft, d. i. die Begierde, seine Neigungen, Gesinnungen und Verhältnisse mit einem Andern zu vereinigen, (nicht eben durch Identität, sondern durch Harmonie;) die eigentliche Liebe, welche aus Geschlechtsliebe und Freundschaft gegen eine Person zusammen gesetzt ist; die Gunst, oder die Liebe gegen Geringere; die Ergebenheit, oder Liebe gegen Höhere; die Dankbarkeit, oder Liebe gegen Wohlthäter. Auf Sachen gerichtet, erscheint die Liebe oft als sehr starke Leidenschaft, wie die Ehrbegierde, der Ehrgeitz und die Ehrsucht; die Ruhmbegierde und Ruhmsucht, Habsucht, Geldsucht und Geitz. 2) Zu den begehrenden Leidenschaften ge-

hört zweitens das Verlangen mit seinen mannigfaltigen Modificationen. Das Verlangen ist die Begierde, Objecte, die durch Raum oder Zeit abwesend sind, oder dergleichen Verhältnisse wirklich zu machen. Ein heftiges Verlangen, welches der Schmerz hervorbringt, der durch das abwesende Object hervorgebracht ist, heißet Sehnsucht. Ein thätiges Verlangen nach schweren Unternehmungen heißt Muth. Reichen unsere Kräfte zur Unternehmung nicht hin, und muß dabei zu viel auf den Zufall gerechnet werden, so ist es Kühnheit. Verwegenheit heißt das thätige Verlangen nach dergleichen Unternehmungen alsdann, wenn nach der Vernunft das Wenigste von unsern Kräften, das Meiste hingegen vom Zufalle abhänget. Das plötzliche Verlangen, eine Beleidigung zu bestrafen, ist der Zorn; eine starke Neigung zum Zorn ist der Jähzorn. Ein heftiges Verlangen, dem zu schaden, der uns beleidigt hat, ist Rachgierde, die, wenn sie continuirlich ist, Rachsucht genannt wird. Ein thätiges Verlangen, Anderer Unvollkommenheit zu befördern, ist Boßheit; Andere lächerlich zu machen, Spottsucht; das beständige Verlangen, seine Ehre vor Anderen zu behaupten, ist der Stolz. Die Sucht, seinen Willen zu behaupten, ist der Trotz.

Die hauptsächlichsten Arten der verabscheuenden Leidenschaften scheinen keine besondere Eintheilung zuzulassen. Der Abscheu vor der Vereinigung mit einem Menschen ist der Haß. Der Abscheu vor eines Andern Glücke ist Mißgunst; und wenn die Begierde, es selbst zu genießen, damit verknüpft ist, so heißt er Neid. Eifersucht ist der Abscheu vor Menschen, durch deren Begierden die Befriedigung der unserigen leidet. Der Abscheu vor einer Gefahr ist Furcht. Schrecken ist eine plötzliche Furcht. Eine anhaltende sich vermehrende Furcht vor einer großen Gefahr ist das Grausen. Die Furcht vor einem in der Vorstellung unüberwindlichen Übel, verbunden mit dem heftigsten Verlangen, ihm zu entfliehen, ist die Verzweifelung. Die Anlage, sich leicht zu fürchten, ist Zaghaftigkeit. Der Abscheu vor Schwierigkeiten ist Kleinmuth.

Man pflegt gewöhnlich die verschiedenen Grade der Bestrebungen und also auch der Leidenschaften in den meisten philosophischen und ästhetischen Schriften in angenehme,

unangenehme und vermischte einzutheilen. Man nennt die begehrenden angenehm, die verabscheuenden unangenehm, und diejenigen vermischt, worin Begehren und Verabscheuen vereinigt vorkommt. Diese Eintheilung möchte wohl nicht gar zu richtig seyn. Denn das Gefühl gehört gar nicht zur Bestrebung als Bestandtheil, sondern ist nur als Grund oder als Folge damit verknüpft. Nähmlich Bestrebungen entstehen eben so wohl aus Gefühl, als sie auch wieder Gefühle erwecken, nähmlich der Lust und Unlust. D. i. die Bestrebungen sind nicht die Lust und Unlust selbst, die entweder vorhergeht, oder nachfolgt. Das Angenehme und Unangenehme kann daher bloß ein Grund der Eintheilung für die Affecten seyn. Ganz entgegen gesetzte Gefühle können oft einerlei Bestrebung hervor bringen; so wie einerlei Bestrebung entgegen gesetzte Gefühle unter verschiedenen Umständen nach sich ziehen kann. Jede Bestrebung hat Lust zur Folge, so fern sie befriedigt wird, und Unlust, so fern sie nicht befriedigt wird. Daher können an sich unangenehme Objecte Lust, so wie an sich angenehme Objecte Unlust gewähren. Es kommt Alles auf das Verhältniß an, in welchem sie zu unsern Neigungen stehen.

Was nun die von den Leidenschaften specifisch verschiedenen Affecten nahmentlich betrifft, so führen sie diesen Nahmen lediglich von demjenigen, was dem Gefühlsvermögen angehört. Wenn auch gleich eine Bestrebung damit verbunden ist, so wird doch diese von dem Gefühle überwogen, und dieß ist es, was den Charakter des Affectes ausmacht. Die Affecten sind, wie ich schon gesagt habe, angenehm, unangenehm und vermischt. Alle angenehmen Affecten sind Freude, d. i. Lust mit dem Bestreben, das Object der Lust zu erhalten und zu vermehren. Alle unangenehmen Affecten sind Betrübniß, d. i. Unlust mit der Abneigung vor dem Objecte, welches die Unlust verursacht. Zu den angenehmen Affecten gehören z. B. die Verwunderung, eine Freude über das Neue und Ungewöhnliche, wovon bereits im Vorigen gehandelt wurde. Die Zufriedenheit, eine sanfte Freude über unsern vergangenen, gegenwärtigen oder künftigen Zustand. Die Schadenfreude, oder die Freude über eines Andern Unglück. Hoffnung ist Freude über ein künftiges

Gut, das wir verlangen und das wir uns als leicht erreichbar vorstellen.

Unangenehme Affecten sind der Harm, d. i. die Betrübniß über eine gegenwärtige Quelle künftiger Leiden. Der Kummer, d. i. die Betrübniß über ein Unglück, das wir nicht wegschaffen können. Die Besorgniß, d. i. die Betrübniß über die ungewisse Zukunft. Der Unwille, die Betrübniß über eine unangenehme Handlung. Der Ärger ist ein unthätiger Unwille. Die Scham ist die Betrübniß über Verletzungen der Ehre. Die Demuth eine Betrübniß über eigene Unvollkommenheiten. Reue eine Betrübniß über unsere begangenen Handlungen.

Unter den vermischten Affecten stehet sonderlich das Mitleiden oben an. In so fern es aus der Vorstellung des Unglücks entstehet, welches unsere Mitgeschöpfe drückt, erregt es Unlust. Aber es erweckt zugleich auch angenehme Gefühle durch das Bewußtseyn unserer Sicherheit, durch den Gedanken, daß wir Menschenfreunde sind, und überhaupt durch Erweiterung unseres Selbstgefühls. Auch die Liebe, wenn sie schmachtet, und die Hoffnung, wenn sie noch mit schweren Hindernissen kämpfet, kann man zur Classe vermischter Affecten mit zählen.

Alle so wohl angenehme, als unangenehme Affecten, die begehrenden so wohl, als verabscheuenden Leidenschaften, nur wenige, wie z. B. den Ekel ausgenommen, können in den ästhetischen Kunstwerken ihre Rolle spielen, und man schreibt den Kunstwerken, in sofern sie dergleichen erwecken, eine rührende Kraft im weitläuftigsten Verstande zu. Baumgarten's Schule nennt es eine belebende Kraft. Er selbst nannte es vitam cognitionis, wenn die Vorstellungen ein lebhaftes Begehren und Verabscheuen des Angenehmen und Unangenehmen, des Nützlichen und Schädlichen, des Guten und Bösen bewirken. In einem engern Verstande aber heißt nach dem allgemeinen Sprachgebrauche nur dasjenige rührend, was vermischte Gemüthsbewegungen und Affecten, wie z. B. Mitleiden, erregt. Da die in der Natur unangenehmen Affecten durch künstliche Darstellung einen Zusatz des Angenehmen erhalten und dadurch zu vermischten werden kön-

nen, so können sie ebenfalls zum Rührenden im engern Verstande gerechnet werden. Aber auch unter den vermischten macht man in Ansehung des Grades noch einen Unterschied, und nennet nur dasjenige in dem engsten Sinne rührend, was vermischte Gemüthsbewegungen und Affecten des schwächern Grades erregt. Hingegen das Vermögen eines Gegenstandes, oder einer Vorstellung so wohl der Natur, als Kunst, die höhern Grade vermischter Affecten hervor zu bringen, nennet man das Pathos. Das Pathetische ist also ein stark rührendes.

Hiermit bestehet denn nun die Erklärung, welche Kant, (Critik der Urtheilskraft, Seite 43,) von der Rührung gibt. Sie ist eine Empfindung, da Annehmlichkeit nur vermittelst augenblicklicher Hemmung und darauf erfolgender stärkerer Ergießung der Lebenskraft gewirkt wird. — Diese Hemmung und Ergießung wird gerade bei den Affecten vermischter Art vor sich gehen. Die einartigen angenehmen oder unangenehmen Affecten, begehrenden oder verabscheuenden Leidenschaften führen nur Reitzungen mit sich.

Die Frage, woher es komme, daß Affecten und Leidenschaften, welche in der Natur unangenehm und verabscheuend sind, in der Kunst durch eine geschickte Nachahmung gefallen und angenehm werden, ist von den größten Kunstlehrern, als Aristoteles, Dubos, Home, Batteux, Gerard, Moses Mendelssohn, Lessing u. s. w. auf mancherlei Weise, und nicht überall gleichstimmig beantwortet worden. Wollen Sie die Meinungen mit einander vergleichen, so lesen Sie in Riedel's Theorie der schönen Künste und Wissenschaften das Capitel über das Pathos nach. — Wir wollen einmahl aus den genannten Schriftstellern einige allgemeine Beobachtungen ziehen, wodurch vielleicht die Natur des Vergnügens aus der Darstellung unangenehmer Affecten und verabscheuender Leidenschaften kann erklärt werden.

Affecten und Leidenschaften, die dem leidenden Subjecte unangenehm sind, werden für uns oft angenehm, wenn wir sie in der Nachahmung, vollkommen sinnlich und anschaulich dargestellt, als Zuschauer erblicken. Mit einem ent-

zückenden Vergnügen betrachten wir in den Werken großer Meister die Wuth, den Zorn, die Raserei selbst, und die Verzweifelung. Je mehr der Dichter seine Personen empfinden und leiden läßt, desto stärker beschäftigt er unsere Phantasie, desto besser weiß er uns zu unterhalten. Wenn wir bloße Zuschauer sind, so können, außer dem Mitleiden, wenig unangenehme Bewegungen in uns entstehen. Das Mitleiden aber schließt in sich selbst schon ein sanftes Gefühl ein, und ist alle Mahl mit einigen angenehmen Empfindungen vermischt. Hiermit vereinigt sich noch das Wohlgefallen aus der Nachahmung, und aus der Stillung der Begierde, immer beschäftigt zu seyn; und endlich unterdrückt die Mischung von Falschheit vollends alle widrige Bewegung. Wir wissen, daß wir nur die Nachahmung, nicht das leidende Subject selbst sehen; und da es nur auf uns ankommt, die Augen von der traurigen Scene abzuwenden, so sind wir im Stande, uns an einem Anblicke zu weiden, den wir in der Natur nicht sehen möchten, und den wir eben deßwegen gerade nur in der Kunst sehen wollen.

Affecten und Leidenschaften, die wir in der Kunst nicht als bloße Zuschauer erblicken, die wir selbst durch Rührung und Illusion empfinden, werden uns oft angenehm, da sie unangenehm seyn würden, wenn wir sie außer der künstlichen Vorstellung durch einen wirklichen Eindruck empfänden. Wenn wir genau auf unsere Natur merken wollen, so werden wir finden, daß es niemahls das sinnliche Gefühl allein ist, was unangenehm fällt. Vielmehr mischet sich das Nachdenken mit in die Empfindung, und naget heimlich, indessen diese offenbar stürmet. Die Sinne wirken zwar heftiger, die Vernunft aber länger, und läßt Stacheln zurück, die auch alsdann noch martern, wenn der sinnliche Eindruck längst vorüber ist. Dieß ist nicht der Fall in der Kunst. Wir überlassen uns da ganz dem Gefühle. Dieses füllt uns so sehr, daß wir keine Zeit gewinnen können, über Dinge nachzudenken und uns zu bekümmern, die ohnehin nur erdichtet sind. Der ganze Affect, die ganze Leidenschaft verschwindet mit der Dichtung, und läßt, wie ein Traum, nur den Gedanken zurück, daß uns nichts von dem wirklich begegnet ist,

was wir gesehen haben. Wir vermelden nichts so sehr, als Empfindung von der Folge der Momente unseres Daseyns. Diese ist durch die Illusion auf eine Zeit lang uns entrückt worden, und mehr konnten wir nicht verlangen. Bei wirklichen Eindrücken hingegen bleiben Folgen zurück, die durch sich selbst unangenehm sind, und diese machen einen Affect, eine Leidenschaft fortdauernd, die in der Kunst nur ein Übergang, und durch ihre Fortdauer verdrießlich ist.

Ein Affect, eine Leidenschaft, die dem Zuschauer verdrießlich sind, können für den, welcher sie selbst empfindet, dennoch ergeßend und unterhaltend seyn. Denn oft äußert sich eine Bewegung der Seele durch widrige Kennzeichen, z. B. durch einen aufgerissenen Mund, durch verzerrte Züge, durch einen gekrümmten Leib u. s. w., lauter Anblicke, die dem Zuschauer unangenehm sind. Dennoch ist vielleicht in dem Inwendigen nicht dasjenige, was die Oberfläche anzuzeigen scheinet. Vielleicht nährt sich das Herz mit einem vermischten Affecte, und zeigt davon nur den unangenehmen Theil äußerlich, um den angenehmen für sich zu behalten. Vielleicht findet das Gemüth seine Rechnung bei einem Leiden, mit welchem es sich so familiarisirt hat, daß es dadurch für angenehmere Empfindungen verschlossen ist. Rachgier, Zorn, Schadenfreude, Betrübniß, Stolz u. s. w. sind Affecten, die in diese Classe gehören. Selbst eine übermäßige Freude verräth sich durch Merkmahle, die dem Zuschauer nicht allzu ergeßend sind. Wir wollen daraus schließen, daß nicht alle Gemüthsbewegungen, die in der Natur angenehm sind, es auch in der Nachahmung bleiben; oder daß wenigstens der Eindruck angenehmer Gegenstände in der Erdichtung oft geschwächt wird, weil die äußerlichen Kennzeichen eines Affectes, welche der Zuschauer allein erblickt, oft ein anderes Gefühl subjectiv erwecken, als in dem Affecte objectiv enthalten ist.

Überhaupt haben traurige Affecten in den Künsten fast immer bessere Wirkungen, als erfreuliche. Wenn die erfreulichen bis an ihren höchsten Punct getrieben werden, so vermindern sie oft die Größe des Subjectes und unsere Achtung dafür. Ein Held, der sich der Freude ganz und gar

überläßt, fällt immer tiefer in unserer Achtung, je stärker bei ihm der Affect wird und bis zum Entzücken hinan schwillt. Traurige Affecten hingegen können besonders durch die fortschreitende Nachahmung in ihrer größten Stärke geschildert werden, und dann reissen sie uns durch ihre Heftigkeit selbst mit sich fort, welches gerade die Wirkung ist, wodurch sie uns angenehm werden.

Ein Affect, eine Leidenschaft, die ehemahls unangenehm waren, können in der Erinnerung ergetzend werden, wenn wir sie im Contraste mit unserm jetzigen Zustande gedenken. Zu gewissen Stunden rufen wir gern die Vorstellung von unserm vorigen Leiden zurück, und vergleichen damit die angenehmen Gefühle, die wir jetzt haben. Unsere Phantasie trinkt noch ein Mahl aus der bitteren Schale, um das jetzige Vergnügen desto lebhafter zu schmecken. Und selbst unser voriges Unglück muß dazu dienen, das Gefühl des gegenwärtigen Glückes zu erhöhen und hervorstechender zu machen. Im Gegentheile können Affecten und Leidenschaften, die ehemahls angenehm waren, in der Erinnerung verdrießlich werden. Das Nachdenken kann oft eine Freude vergällen, der wir uns ehedem überlassen haben, wenn es uns die betrübten Folgen des Affectes schildert, oder das vorige Glück mit dem gegenwärtigen Unglücke contrastirt. Ohne gerade mit Rousseau zu behaupten, daß es die Vernunft ist, welche uns unglücklich macht, kann man doch annehmen, daß sie es ist, welche uns oft den angenehmen Traum raubt, wie glücklich wir wären, und uns mit traurigen Ideen, mit manchem Kummer über unsern Zustand erfüllet.

Die Kraft der Nachahmung, unangenehme Affecten in angenehme zu verwandeln, erstreckt sich nur auf die Sinnengefühle, nicht aber auf die ästhetischen. Was in der Natur häßlich ist, kann in der Kunst nie schön werden, nie ein Wohlgefallen hervorbringen. Häßlichkeiten, deren Theile in der Zeit auf einander folgen, sind in der fortschreitenden Nachahmung der Kunst eben so mißfällig, wie in der Natur. Und Häßlichkeiten, deren Theile im Raume neben einander sind, sollen in den bildenden Künsten nie geduldet werden. Jedermann würde den Tonkünstler tadeln, der unser Ohr

durch eine ungeheuere Mischung von widrigen Stimmen und Dissonanzen foltern, und dann sagen wollte, er habe die Natur genau nachgeahmet. Und der Mahler sollte ungestraft uns häßliche Originale in häßlichen Copieen wiedergeben? Nimmermehr! Der Mahler kann in seiner Art der Nachahmung nicht mehr Recht haben, als der Musiker in der seinigen. Wir verlangen von Beiden Schönheit; von jenem für das Auge, von diesem für das Ohr. Wenn ein verworrenes Geschrei für das Ohr mißfällig ist, so ist es der zum Schreien zu weit aufgerissene Mund für das Auge. Jenes wollen wir nicht hören, und diesen nicht sehen. Es gibt einen einzigen Fall, worin diese Regel eine Ausnahme leidet. Das Häßliche kann oft das Lächerliche, und oft das Schreckliche vermehren, und dann wird das Mißfallen durch die kitzelnde Bewegung des Lachens, oder durch die heftige Wirkung des Schreckens bei dem ersten Anblicke fast gänzlich verdränget. Dieß findet sich zum Beispiele in den Hogartischen Caricaturstücken, oder in Schriftwerken, wie Buttler's Hudibras und Blumauer's travestirter Äneis. Doch wird auch hier der Künstler behuthsam gehen, und uns, wo möglich, nicht ein Werk liefern, in welchem die Häßlichkeit zuletzt über das Lächerliche oder Schreckliche die Oberhand behält. Lachen und Schrecken sind Affecten, die fast so schnell wieder vergehen, als sie entstanden sind. Nichts bleibet alsdann zurück, als die Häßlichkeit, und das Mißfallen, welches diese verursacht. An einem schönen Kunstwerke hägen wir Wohlgefallen, so oft wir es sehen. Über ein häßliches aber lachen wir ein Mahl, zwei Mahl, und dann nicht wieder.

Wir wollen nach dieser Betrachtung nun noch die Mittel kurz in Erwägung ziehen, wodurch Affecten und Leidenschaften erregt werden. Sie werden erregt 1) durch die Sache selbst; 2) durch die Erinnerung; 3) durch äußerliche Kennzeichen; 4) durch Nachahmung, Erdichtung und Illusion.

1) Durch die Sache selbst. So weinte z. B. Andromache in der Ilias, bewegt durch traurige Ahndungen über das Schicksal ihres Hektor; und selbst der Held fühlte den Menschen, und begann zärtlich und gerührt zu werden bei

dem Anblicke einer gebeugten Frau und eines weinenden Sohnes.

2) Durch die Erinnerung. Wenn ein Leiden, das wir ehemahls empfunden haben, zuweilen in der Erinnerung angenehm werden kann, so gibt es im Gegentheile auch Fälle, worin wir es ganz wieder zurück rufen, und von neuen allen den Schmerz empfinden, den wir ehedem gefühlt haben. Wir betrachten die vergangene Leidenschaft nicht mehr von fern, wir suchen jeden besondern Umstand wieder hervor, und werden dadurch von neuen bewegt. Besonders wenn wir ehemahlige Trübsale Andern erzählen wollen, so versetzen wir uns völlig in die vorige Lage, in die vorige Empfindung, und das Bewußtseyn unseres gegenwärtigen Zustandes hört auf. So sah Äneas voraus, daß die Erzählung von dem Untergange seines Vaterlandes die kaum halb geheilte Wunde seines Herzens wieder aufreissen würde. Ungern ging er daran, und seufzte: Infandum regina jubes renovare dolorem.

3) Durch äußerliche Kennzeichen. Oft werden in uns Affecten mittelbarer Weise erregt, wenn wir ihre Merkmahle an andern Personen wahrnehmen. „Jeder Affect, sagt Home, oder jede Classe von Affecten hat ihre besonderen Kennzeichen, und diese Kennzeichen machen unveränderlich auf einen Zuschauer ihre gewissen Eindrücke. Z. B. die äußerlichen Kennzeichen der Freude bewirken ein fröhliches Gefühl. Die äußerlichen Kennzeichen der Betrübniß wirken Mitleiden, und die äußerlichen Kennzeichen von heftigem Zorn wirken ein gewisses Schrecken auch in denen, die nicht der Gegenstand des Zornes sind." Wenn aber Home glaubt, daß die ergetzende und verdrießliche Natur der Affecten auch in ihren Merkmahlen immer sichtbar ist, so dächte ich, könnte man ihm wohl widersprechen. Auch ergetzende Affecten, z. B. eine heftige Freude, haben oft Kennzeichen, die ihrer Natur nach häßlich, und daher dem Zuschauer unangenehm sind. Und auch widrige Affecten äußern sich oft bei erhabenen Personen durch Merkmahle, die an sich angenehm sind, und über die Schmerzen der leidenden Person Züge der innern Größe und standhaften Gelassenheit verbreiten.

4) Durch Nachahmung, Erdichtung und Illusion. Es

gibt eine doppelte Manier, Affecten und Leidenschaften durch Nachahmung zu erregen. Entweder der Künstler nimmt den völligen Charakter der Person an, die er auf den Schauplatz bringet; er versetzt sich in ihren Affect, und fühlt dessen Wirkungen selbst; er drückt seine Gefühle auf das lebhafteste und treffendste aus, und reißt dadurch seine Leser oder Zuschauer mit sich fort. Oder er schildert den Affect als ein Zuschauer und Beobachter, beschreibet seinen Ton, seine Wirkungen und seine Merkmahle, und zeigt uns auf diese Art mehr das Bild des Affectes, als den Affect selbst. Man könnte jenes die darstellende, intuitive, anschauliche Manier; diese hingegen die beschreibende, erzählende Manier nennen. Oder jenes die dramatische, dieß die epische Manier. Unstreitig hat jene vor dieser einen großen Vorzug. Wir werden leichter gerührt, wenn wir den Affect selbst sehen, selbst empfinden, als wenn er nur nach seinen einzelnen Kennzeichen uns nach und nach beschrieben wird. Ja, weil einige Gefühle dem Zuschauer durch sich selbst und durch ihre Merkmahle verdrießlich sind, so entstehet aus der beschreibenden Manier oft ein sehr unangenehmes Gefühl, welches selbst durch das Wohlgefallen an der Nachahmung nicht gänzlich kann verdunkelt werden. So sind z. B. die Affecten des Zorns, der Wuth, der Raserei beschaffen. Wenn wir durch die darstellende Manier dahin gerissen werden, die Affecten selbst in uns zu empfangen, so sind wir viel zu sehr beschäftigt, um das Widrige in ihren Wirkungen zu empfinden. Werden sie uns aber bloß in einer Schilderung dargelegt, so bleiben wir viel zu kalt, um selbst zu fühlen. Wir stellen uns nur das Bild der Person vor, in welcher sich der Affect befindet, und wenn dieses Bild durch den Affect verunstaltet wird, so müssen nothwendig Ekel, Abscheu und andere Widergefühle in uns entstehen, die doch der Künstler gewiß nicht hervorbringen wollte.— Über dieß ist es auch ganz unnatürlich, wenn eine Person ihren eigenen Affect schildert, zu der Zeit, da sie ihn wirklich fühlet. Die Momente des Affectes sind gewiß nicht diejenigen, da wir stark genug auf uns merken können, um unsere Gefühle zu beschreiben. Was soll man zu einer Semiramis sagen, wie sie Voltaire auftreten läßt, welche

mitten in der Verwirrung, worin sie ist, noch so viel Gegenwart des Geistes zeigt, daß sie uns Alles, was sie fühlt, Stück für Stück ganz ordentlich zuzählen kann: „Welch ein Aufbrausen! Welche Reden! Wer, ich? Ich soll dich fliehen? Erkläre mir diese unerträgliche, diese entsetzliche Unruhe meiner Seele, die zwei Unglückliche macht. Die Züge der Verzweifelung sind auf deinem Gesichte. Von Zeit zu Zeit verwandelst du meinen glühenden Muth in Eis; und deine verstörten Blicke verursachen mir mehr Schrecken, als der Himmel und der Tod, die sich gegen mich empört haben. Ich zittere, indem ich dir dieses heilige Diadem anbiethe. Bebend sprechen meine Lippen, ich liebe dich. Die unwiderstehliche Gewalt einer unbekannten Kraft zieht mich jetzt nach dir hin, stößt mich jetzt wieder zurück. Ein unbegreifliches Etwas mischt Schrecken und Entsetzen unter die zärtlichste Liebe."

Wer redet so im Affect? Bei so grausamen Ahndungen, als Semiramis empfand, so ordentlich denken, so schön schildern, das kann wohl Voltaire als Zuschauer, aber Semiramis gewiß nicht. Überhaupt drückt man nur selten den Affect, den man fühlt, durch das Wort aus, wodurch er sonst bezeichnet wird. Der Zornige sagt nicht: Ich bin zornig; der Wüthende nicht: Ich wüthe. Beide sind allein mit dem Gegenstande ihres Affects beschäftigt, und alsdann erst, wann der Sturm vorüber ist, kann man sagen: Ich war zornig, ich habe gewüthet.

Diese Betrachtung führt mich natürlicher Weise auf die so genannten Sentimens, oder Gesinnungen, und das Verhältniß, worin die Affecten und Leidenschaften mit denselben stehen. Diese Lehre hat Home, (Grundsätze der Kritik, Cap. 16,) so gut bearbeitet, daß ich mehr durch einen Auszug aus seinen Betrachtungen, als durch eigene Abhandlung für Ihren Nutzen zu sorgen glaube.

Unter Gesinnung versteht man überhaupt jeden Gedanken, den ein Gefühl, ein Affect, eine Leidenschaft uns eingibt. Um nun richtige Gesinnungen hervor zu bringen, ist es nicht genug, daß man einen allgemeinen Begriff von den Gefühlen, Affecten und Leidenschaften habe, daß man ihre

gröbern Verschiedenheiten kenne, nachdem sie stark oder schwach, erhaben oder niedrig, munter oder ernsthaft sind. Man muß auch das Besondere davon, und vorzüglich die Charaktere kennen; man muß den Ausdruck der Affecten und Leidenschaften nach dem Eigenthümlichen eines jeden individuellen Charakters einzurichten wissen, und die Kunst verstehen, jeden Affect, jede Leidenschaft dem Charakter, die Gesinnungen dem Affect und der Leidenschaft, und dann endlich auch den Sprachausdruck den Gesinnungen genau anzumessen.

Jeder Affect, jede Leidenschaft hat einen gewissen Ton, nach welchem die Gesinnung, die daraus entspringet, mit der größten Richtigkeit gestimmt werden muß. Deßwegen muß nothwendig der Künstler den völligen Charakter, und den Affect der Person annehmen, die er aufstellen will. Hierzu aber gehört ein ungemeines Genie, eine sehr reiche Einbildungskraft, und eine ungemeine Empfindsamkeit des Herzens. Aber dieß ist auch die einzige Schwierigkeit. Denn der Künstler, der sich selbst vergessen, und sich so in den Zustand eines Andern versetzen kann, braucht um die Gesinnungen, die dem angenommenen Charakter gemäß sind, nicht besorgt zu seyn. Sie werden ihm ohne die geringste Mühe, selbst ohne vorher darauf zu denken, aus der Feder fließen, und ihn oft selbst eben so angenehm durch ihre Neuheit überraschen, als nachher den Leser oder Zuhörer. Aber wenn ein lebhaftes Gemählde auch nur von einem einzelnen Affecte eine Anstrengung des Genies erfordert, wie viel größer muß die Anstrengung nicht seyn, wenn man etwa ein affectvolles Gespräch entwerfen soll, in welchem so viele verschiedene Töne des Affectes sind, als redende Personen auftreten? Welche Biegsamkeit des Gefühls muß der Dichter nicht besitzen, der in einer solchen Arbeit nach der Vollkommenheit strebt, wo es zu einer richtigen Ausführung nothwendig ist, daß er die verschiedenen und oft entgegen gesetzten Charaktere und Affecten in dem schnellesten Fortgange auf einander annehme. Die Ursache ist, weil die verschiedenen Töne eines Charakters weit feiner sind, als die Töne eines Affectes, einer Leidenschaft. Daher gelingt es manchen Schriftstellern, die kein Genie zu Charakteren haben, einen gewöhnlichen Affect in

seinen merklichen Wirkungen noch ziemlich richtig vorzustellen. Aber das schwerste in der That unter allen Werken dieser Art ist ein charakteristisches Gespräch über irgend eine philosophische Materie. Charaktere in philosophische Betrachtungen einzuflechten, und dann, dem eigenthümlichen Charakter einer jeden redenden Person gemäß, nicht nur den Gedanken, sondern auch dem Ausdrucke etwas Eigenthümliches zu geben, dazu werden Genie und Urtheilskraft in einem sehr hohen Maße erfordert.

Was für eine schwere Kunst es ist, Gespräche zu schreiben, sieht man schon, ohne daß man es aus Gründen beweiset, aus den unzähligen unvollkommenen Werken dieser Art, die man in allen Sprachen findet. Die Kunst, etwas Sonderbares in den Geberden oder in den Mienen nachzuahmen, ist schon ein seltenes Talent, ob es gleich noch von dem Gesichte und Gehöre, als den schärfsten und lebhaftesten unserer Sinne, geleitet wird. Wie viel seltener muß also das Talent seyn, innerliche Gefühle und Charaktere nachzuahmen, ihre verschiedenen Abweichungen zu verfolgen, und sie durch natürliche, richtig ausgedrückte Gesinnungen lebhaft vorzustellen? Dergleichen Arbeit ist in der That für ein gewöhnliches Genie zu fein, und daher begnügen sich die meisten Schriftsteller, einen Affect als Zuschauer bloß zu beschreiben, anstatt daß sie ihn so ausdrücken sollten, als wenn sie selbst von ihm beherrscht würden. Einen Affect bloß durch eine Wirkung des innern Gefühls, ohne Beihülfe von irgend einer äußerlichen Ursache, in sich zu erregen, dazu gehört sehr viel Empfindsamkeit des Herzens. Dieses muß gleichwohl der Dichter nicht weniger, als der Schauspieler, thun. Denn Keiner kann einen Affect nach dem Leben vorstellen, der ihn nicht wirklich fühlt. Die Arbeit des Dichters ist am meisten verwickelt. Er muß zugleich erfinden und handeln, er muß fähig seyn, in dem schnellesten Fortgange jeden verschiedenen Charakter anzunehmen, den er in sein Kunstwerk bringet. Ein zu niedriger Schwung der Einbildungskraft verwandelt den Künstler in einen Zuschauer, und führt ihn natürlich zu kalten Beschreibungen und Declamationen. Er unterhält seine Leser mit seinen eigenen Beobachtungen, an-

statt sie gleichsam zu Augenzeugen einer wirklichen Begebenheit und eines wahren Affectes zu machen. In der Äneis läßt der Dichter seinen Helden sich selbst mit den Worten beschreiben: Sum pius Aeneas, fama super aethera notus. Das ist eine grobe Unschicklichkeit, und Virgil würde schwerlich darein verfallen seyn, wenn er, anstatt die Gesinnungen eines Zuschauers auszudrücken, die Person seines Helden angenommen hätte. So bemerkt man auch in den meisten dramatischen Werken, daß sie alle in einerlei Form gegossen sind, Personen ohne Charaktere, die bloßen Außenlinien des Affectes, eine langweilige Monotonie, und eine prächtige declamirende Sprache.

Diese beschreibende Manier, Affecten auszudrücken, hat, wie gesagt, eine sehr unglückliche Wirkung. Unsere Sympathie wird nicht durch eine Beschreibung erregt. Wir müssen vorher in einen Traum versenkt werden, in welchem wir etwas Wirkliches zu sehen glauben; und jeder Umstand muß uns als gegenwärtig vor unsern Augen vorgehend erscheinen. Unglücklich ist ein Schauspieler von Genie, der in einem Stücke, das man beschreibendes Schauspiel nennen könnte, eine Hauptrolle zu spielen hat. Welchen Zwang muß er nicht ausstehen, nachdem er sich in den Affect gesetzt hat, welcher vorgestellt werden sollte, wenn er nachher genöthigt ist, nicht die Gesinnungen des Affects, den er fühlt, sondern eine kalte Beschreibung in der Sprache eines Zuschauers zu recitiren. In dieser Unvollkommenheit der meisten Schauspiele liegt wahrscheinlich der Grund, warum Shakspeare, seiner vielen Unregelmäßigkeiten ungeachtet, dennoch über alle dramatischen Dichter den Preis davon trägt. Hier ist keine kalte Beschreibung, sondern lebendige Darstellung des Affectes, der Leidenschaft selbst.

Die Tragödien der Franzosen sind größten Theils, wenn nicht ganz, von der beschreibenden Art. Corneille ging auf diesem Wege voran, und die neuern Dichter, die seinen Spuren folgten, haben das Ohr der Franzosen an einen gekünstelten, prächtigen und declamirenden Styl gewöhnt, der sich zu keinem Affecte, zu keiner Leidenschaft schickt. Daher hat man auch schon öfter bemerkt, daß es etwas Leichtes sey, eine

Französische Tragödie in eine Burleske zu verwandeln. Es ist dieß nähmlich um nichts schwerer, als einen steifen Gecken, der voll Ceremonieen ist, lächerlich zu machen. Die Leichtigkeit dieser Arbeit hat ehemahls eine seltsame Belustigung zu Paris eingeführt, die darin bestand, daß man jede Tragödie, die einen besondern Beifall fand, in einer Art von Farße, die man Parodie nannte, burlesk machte. Der Dichter La Motte, den selbst einige dieser burlesken Werke sehr empfindlich angegriffen zu haben scheinen, gestehet daher, daß nichts mehr zu einer guten Parodie nöthig ist, als bloß die Personen der Tragödie zu verändern, und für Könige und Helden, für Königinnen und Prinzessinnen, Schneider und Kesselflicker, Milchweiber und Mägde zu nehmen. Der declamirende Styl, der von dem echten Ausdrucke des Affectes so sehr unterschieden ist, geht gewisser Maßen in dem Munde großer Personen unbemerkt durch. Aber in dem Munde gemeiner Leute ist die Ungereimtheit so wohl in Ansehung der redenden Person, als des vorgestellten Affectes, so merklich, daß sie lächerlich wird. Eine Tragödie hingegen, in welcher jeder Affect in seinem natürlichen Tone spricht, kann nicht auf diese Weise burlesk gemacht werden. Einerlei Affect und Leidenschaft wird von allen Menschen fast auf einerlei Art ausgedrückt; und daher können die echten Ausdrücke derselben in keines Menschen Munde lächerlich seyn, vorausgesetzt nur, daß der Charakter dieses oder jenes Affects, dieser oder jener Leidenschaft fähig ist.

Zu diesen allgemeinen Betrachtungen über die echten Gesinnungen der Affecten und Leidenschaften will ich noch einige besondere Beobachtungen über diese Materie hinzufügen.

1) Für's erste bleiben die Affecten und Leidenschaften nie eine beträchtliche Zeit nach einander einförmig. Sie wanken insgemein hin und her, indem sie wechselsweise anschwellen, und wieder sinken, und dieses oft in einer sehr schnellen Folge. Dieses Wanken wird in dem Falle eines wirklichen Affectes durch eigene Gesinnungen ausgedrückt, und muß so wohl von dem Dichter, als von dem Schauspieler ausgedrückt werden. Anschwellende Affecten werden da-

her z. B. sehr gut durch den so genannten Climax oder die Steigerung ausgedrückt. — Wie schön ist der steigende Affect der Liebe und Freude in folgender Stelle ausgedruckt! (Congreve'ns Braut in Trauer, Act 1, Scene 7.) Almeria. Wie hast du die Grausamkeit der Wellen und der Felsen bezaubert, daß sie so mitleidig dich der Erde, dem Licht, dem Leben, der Liebe und mir zurück gab? — In folgender Stelle, eben daher, sind die Grade einer immer zunehmenden Überzeugung sehr fein ausgedrückt: Ich will mich nicht regen, nicht athmen, damit ich nicht dieses zarte, liebenswürdige Bild von gemahlter Luft zerstreue, das Almerie'n so ähnlich ist. Ha! es sinkt, es fällt; ich will nach ihm greifen, eh' es verschwindet, und seinen Schatten fest halten. Es lebt! Es ist warm! Sie ist es! Ja, sie selbst ist es! Es ist Almeria, es ist, es ist mein Weib! —

2) Eine zweite Beobachtung ist diese. Die verschiedenen Erscheinungen eines Affectes und seine verschiedenen Richtungen, von seiner Entstehung an bis zu seinem Ende, müssen sorgfältig in ihrer Ordnung dargestellt werden, weil außer dem die Gesinnungen, wenn sie am unrechten Orte angebracht wären, gezwungen und unnatürlich scheinen würden. Z. B. der Unwille, der durch eine große Beleidigung gereizt worden ist, läßt sich zuerst an dem Beleidiger aus. Gesinnungen der Rache müssen daher vor allen andern Platz haben, und gewisser Maßen erst erschöpft werden, ehe der Beleidigte daran denken kann, sich selbst zu beklagen, oder sich über sein gegenwärtiges Leiden zu betrüben.

3) Die dritte Beobachtung ist: Zuweilen wird die Seele von verschiedenen Affecten zugleich bewegt. In diesem Falle wankt sie hin und her, und äußert sich in Gesinnungen, die von eben dieser wankenden Bewegung etwas haben. Ein schönes Beispiel hierzu aus Shakspeare's Othello. Nachdem Othello Desdemone'n schon ermordet hat, kommt ihre Kammerfrau Ämilia und sagt zu ihm: O mein bester Herr, ich möchte gern ein Wort mit Ihnen sprechen. Othello. Ja, das ist Ämilia, — den Augenblick, — sie ist todt. Vermuthlich kommt sie, von dem Tode des Cassio mit mir zu sprechen; der Lärm war groß. — Ha, sie

regt sich nicht mehr! Still, wie das Grab. Soll sie herein kommen? Würde das gut seyn? Mir däucht, sie regt sich wieder. — Nein. — Was ist das Beste? Kommt sie herein, so wird sie gewiß mit meiner Frau sprechen. Mit meiner Frau? Meiner Frau! Was für einer Frau? Ich habe keine Frau. O unerträglich! O schwere Stunde!

4) Eine vierte Beobachtung ist diese. Die Natur, welche uns Affecten und Leidenschaften gegeben, und sie uns überaus heilsam gemacht hat, so lange sie das Maß nicht übersteigen, hat ohne Zweifel die Absicht gehabt, daß sie der Herrschaft der Vernunft und des Gewissens unterworfen werden sollten. Daher ist es wider die Ordnung der Natur, wenn eine Leidenschaft in irgend einem Falle sich wider Vernunft und Gewissen auflehnt. Eine solche Verfassung des Gemüths ist eine Art von Anarchie, deren sich ein Jeder schämt, und die Jeder zu verbergen, oder zu verstellen sucht. Selbst die Liebe, so löblich sie auch seyn mag, ist mit einer Scham verbunden, deren man sich bewußt ist, wenn sie unmäßig wird. Man verbirgt sie vor der Welt, und entdeckt sie nur dem geliebten Gegenstande. Boileau in seiner Dichtkunst sagt: Oft von Gewissensbissen bekämpft, müsse die Liebe nicht eine Tugend, sondern eine Schwachheit scheinen. Und Shakspeare bemerkt sehr richtig, daß diejenigen am wenigsten lieben, die Andere ihre Liebe wissen lassen.

Hieraus fließt eine Hauptregel für die Vorstellung sehr starker Affecten und Leidenschaften, daß nähmlich ihre wahren Gesinnungen so sehr, als möglich, verdeckt oder verstellt werden müssen. Besonders findet dieses bei unmoralischen, lasterhaften Affecten und Leidenschaften Statt. Ein Mensch räth wohl niemahls einem Andern ein Verbrechen mit ganz trockenen Worten an. Ein Verbrechen lassen wir selbst in unsern Gedanken sich nicht in seinen natürlichen Farben zeigen; und wenn wir es einem Andern rathen oder auftragen, so muß es durch verdeckte Winke geschehen. Man muß ihm die Handlung unter irgend einem vortheilhaften Lichte vorstellen. Von Gesinnungen, die bei solchen Gelegenheiten anständig sind, hat Shakspeare ein schönes Beispiel in

seinem Sturme gegeben. Es enthält einen Vorschlag, den der unrechtmäßige Herzog von Mailand dem Sebastian thut, seinen Bruder, den König von Neapel, zu ermorden. Antonio. Was könntest du, würdiger Sebastian, o, was könntest du.... Doch genug! Mir däucht, ich sehe das in deinem Gesichte, was du seyn solltest. Die Gelegenheit redet, und meine starke Einbildungskraft sieht eine Krone, die auf dein Haupt herab sinkt. — Aber kein feineres Gemählde von dieser Art kann man beinahe finden, als dasjenige, das eben dieser Dichter vom Könige Johann macht, welcher Hubert'en bewegen will, den jungen Prinzen Arthur zu ermorden.

Alle diese Beobachtungen werden dadurch noch deutlicher und brauchbarer werden, wenn wir die verschiedenen Classen fehlerhafter Gesinnungen noch an einigen Beispielen erwägen.

1) Die erste Classe besteht aus Gesinnungen, die nicht mit dem Affecte und den Leidenschaften überein stimmen, oder welche der vorgestellte Affect nicht eingibt. Einige unter diesen sind dadurch fehlerhaft, daß sie den Ton des Affects und der Leidenschaft übersteigen. Z. B. Othello, 2. Act, 6. Scene. O Freude meiner Seele! Wenn auf jeden Sturm eine solche Stille folgte, möchten dann die Winde blasen, bis sie den Tod aufgeweckt hätten, und möchte das umhergetriebene Schiff Berge von Fluth hinan klettern, so hoch, als der Olympus, und wieder so tief hinab stürzen, als die Hölle unter dem Himmel ist! — Eine solche Gesinnung kann wohl bei sehr gewaltsamen und hochbrausenden Affecten Statt finden; aber dem Vergnügen, so groß es auch immer sey, das aus einer überstandenen Gefahr entsteht, ist sie nicht angemessen.

Andere Gesinnungen werden fehlerhaft, weil sie unter dem Tone des Affectes sind. Ein Beispiel aus Corneillen's Tod des Pompejus. 4. Act, 1. Scene. Ptolomäus, der sich durch Pompejus Ermordung Cäsar's Unwillen zugezogen hatte, war in der äußersten Furcht, von diesem seines Thrones entsetzt zu werden. In diesem unruhevollen Zustande läßt ihn gleichwohl der Dichter eine Rede voll kalter Betrachtungen vorbringen, die nichts von dem Affecte

ausdrückt: Ach! Hätte ich dir geglaubt, ich hätte jetzt keinen Herrn, ich würde noch auf dem Throne sitzen, auf dem mich der Himmel geboren werden ließ. Aber es ist ein ziemlich gewöhnliches Versehen der Könige, zu viel Rath zu hören, und sich in der Wahl zu betriegen. Das Schicksal verblendet sie am Rande des Abgrundes, oder, wenn noch irgend ein Licht in ihre Seele dringet, so stürzt sie der falsche Schimmer, womit es sie blendet, in den Abgrund, und verschwindet nachher. —

Einige Gesinnungen stimmen gar nicht mit dem Tone des Affectes und der Leidenschaft zusammen; wie wenn in einem traurigen Affecte muntere Gesinnungen gegeben werden, oder umgekehrt. — Home tadelt in dieser Rücksicht eine Stelle aus Pope'ns berühmter Heroide, Heloise an Abelard:

Traun, ein Gott war's, welcher Schrift und Siegel
Für ein armes Liebespaar erfand;
Für das Mädchen hinter Schloß und Riegel,
Für den Jüngling, weit von ihr verbannt.
Briefe leben, athmen warm, und sagen
Muthig, was das bange Herz gebeuth.
Was die Lippen kaum zu stammeln wagen,
Das gestehn sie ohne Schüchternheit.
Daß im Gram sich Herz an Herz erhohle,
Herz von Herz getrennt durch Land und Meer,
Tragen sie vom Indus bis zum Pole
Dienstbar auch den Seufzer hin und her.

Alle diese Gedanken, sagt Home, sind niedlich; sie kleiden Pope'n ungemein gut, aber nicht Heloise'n in der affectvollen Situation, in welcher sie schrieb.

Andere Gesinnungen sind wieder für einen ernsthaften Affect zu gekünstelt. Das Gemählde in folgender Stelle aus Congreve'ns Braut in Trauer, 1. Act, 1. Auftritt, ist zu künstlich, als daß es aus einer ernsthaften Betrübniß entspringen könnte. Almeria. O Nein! Die Zeit vermehrt meinen Kummer noch. In ihrem Kreislaufe sammeln die Stunden alles das Weh, welches durch das ganze Jahr verstreuet ist, und kommen, schwer beladen mit der unterdrückenden Last, zu mir. Bei mir lassen sie nach und nach die

Seufzer, die Thränen, die rastlosen Sorgen, und alle die Nebel von Traurigkeit, welche ihren Flug hemmten. Sie schütteln ihre weichen Fittiche, und sprengen den gesammelten giftigen Thau auf mein armes Haupt. Dann fliegen sie fröhlich und schnell von mir fort.

Andere Gesinnungen sind wieder durchaus phantastisch oder affectirt, und arten in Wortspiele und Spitzfindigkeiten aus. Diese können nun vollends niemahls die Frucht eines ernsthaften oder wichtigen Affectes seyn, so sehr sie uns auch sonst in müßigen Augenblicken ergetzen mögen. In dem befreiten Jerusalem des Tasso fällt Tancred, der nach einem Zweikampfe durch Ermüdung und Verlust vom Blute erschöpft ist, in Ohnmacht. In diesem Zustande, wo er todt zu seyn scheinet, entdeckt ihn seine geliebte Erminia, die äußerst in ihn verliebt ist. Nun läßt sich doch kaum eine geschicktere Situation erdenken, die Betrübniß in einem Augenblicke bis zum höchsten Grade zu erheben. Gleichwohl fällt Erminia, um ihre Betrübniß zu äußern, ganz abscheulich in Gegensätze und in falschen Witz, der sogar von der niedrigsten Art ist. Sie ergoß auf ihn, heißt es, aus unerschöpflichen Quellen, Thränen und Worte, mit Seufzern vermischt. In welchem unseligen Augenblicke führt mich jetzt das Schicksal hierher? Zu welchem bittern und traurigen Anblicke? Ich finde kaum nach langer Zeit dich wieder, o Tancred, und sehe dich wieder, und werde von dir nicht gesehen. Ich werde von dir nicht gesehen und bin dir doch gegenwärtig. Ich verliere dich auf ewig, indem ich dich finde. — Eine höchst betrübte Königinn sagt einmahl bei'm Shakspeare: Gib mir keine Hülfe, Klagen zu gebären. Ich bin selbst fruchtbar genug dazu. Alle Quellen treiben ihre Fluthen nach meinen Augen, damit ich unter dem Einflusse des wässerigen Mondes Thränenströme vergießen möge, welche die Welt ersäufen können, ach! für meinen Gemahl, für meinen geliebten Eduard. —

Wenn Corneille, aus welchem sich unendlich mehr Beispiele dieser Art beibringen ließen, in der Untersuchung über seinen Cid den Einwurf beantworten will, daß seine Gesinnungen für Personen, die sich in einem großen Leiden

befinden, oft zu gekünstelt sind, so gibt er vor, die Werke der Dichter würden oft zu niedrig seyn, wenn sie nicht witzigeren und feineren Gesinnungen den Vorzug vor denen gäben, welche die Leidenschaft einflößt, und z. B. die äußerste Betrübniß würde niemahls einen andern Ausdruck, als bloße Ausrufungen erlauben. Allein was heißt dieß wohl anders, als behaupten, daß gezwungene Gedanken mehr gefallen, als die natürlichen, und daher den Vorzug verdienen.

2) Die zweite Classe des Fehlerhaften besteht aus Gesinnungen, die einem gewöhnlichen Affecte wohl zukommen können, die aber in so fern nicht genau mit dem Affecte übereinstimmen, als derselbe von irgend einem besondern persönlichen Charakter ein anderes Ansehen annimmt. Ein sanfter stiller Charakter z. B. freuet sich ganz anders, als ein lebhafter und heftiger. Der Greis zürnt anders, als der Jüngling und das Kind bei einer und derselben Gelegenheit. Das Weib liebt anders, als der Mann u. s. w.

3) Zu der dritten Classe gehören diejenigen Beispiele, die mehr Beschreibungen, als wahre Gesinnungen, sind. Hiervon habe ich schon im Vorigen verschiedene Beispiele beigebracht.

4) Zur vierten Classe gehören Gesinnungen, die zu früh oder zu späth vorgebracht werden. Auch hiervon sind schon Beispiele da gewesen.

5) Die fünfte Classe machen lasterhafte Gesinnungen aus, welche in ihrer natürlichen Gestalt erscheinen, anstatt daß sie verhehlt und verkleidet werden sollten. Zu den vorhin angeführten Beispielen der richtigen Darstellung lasterhafter, verbrecherischer Gesinnungen füge hier noch ein anderes bei, wie sie nicht beschaffen seyn müssen. In Shakspeare's Trauerspiele Macbeth hält die Lady Macbeth, die auf den Mord des Königes sinnt, folgenden Monolog. Selbst das Geschrei des Raben ist nicht rauh, der Duncan's unglücksvollen Einzug unter mein Dach verkündigt. O alle Geister, welche Mordgedanken nähren, kommt und entweibt mich, und füllt mich vom Haupte bis an die Fersen mit echter Grausamkeit. Verdickt mein Blut, verstopft dem Gewissen jeden Weg, jeden Zugang, damit

nicht die warnende Stimme der Natur meinen unbarmherzigen Vorsatz erschüttere.

Diese Rede ist gewiß nicht natürlich. Sollte wohl der verhärteteste Bösewicht ohne alle Gewissensangst einen Menschen ermorden können, der sich ihm so unbefangen anvertrauet? Und daß doch gleichwohl Macbeth's Gemahlinn hier in einer schrecklichen Unruhe gewesen seyn muß, sieht man daraus, daß sie die höllischen Geister anruft, sie mit Grausamkeit zu erfüllen, und dem Gewissen alle Zugänge zu verschließen. In diesem Zustande des Gemüths geräth man immer unfehlbar auf den Einfall, oder den Selbstbetrug, den dicksten Schleier über die lasterhafte Handlung zu werfen, und sie durch alle möglichen Umstände zu lindern, welche nur immer die Einbildungskraft ersinnen kann. Nimmt aber das Verbrechen gar keine Verkleidung an, so ist vielmehr die nächste Bemühung, es ganz aus der Seele weg zu bannen, und blind und gedankenlos in die Handlung hinein zu rennen. Diesen letzten Weg wählt Macbeth, wenn er sagt: Ich habe seltsame Thaten im Kopfe, die zur Hand eilen, und eher ausgeführt werden müssen, als sie bedacht werden. — Die Lady folgt keinem dieser beiden Wege, sondern bemüht sich mit Überlegung, ihr Herz zur Ausübung eines abscheulichen Verbrechens zu härten, ohne daß sie nur sucht, es zu verkleiden. Dieses, wie mir wenigstens däucht, ist nicht natürlich.

6) Die sechste und letzte Classe endlich begreift Gesinnungen, die unnatürlich sind, in so fern sie weder irgend einem Charakter, noch auch irgend einem Affecte oder einer Leidenschaft angemessen sind. Diese können wieder in drei Arten vertheilt werden: a) Gesinnungen, welche der Einrichtung des Menschen und den Gesetzen der Natur widersprechen. b) Solche, die sich einander selbst widersprechen. c) Die dritten endlich sind bloß Unsinn und Ausschweifung. Zur Erläuterung jeder Art nur ein Paar Worte und Beispiele.

a) Gesinnungen, welche der Einrichtung des Menschen und den Gesetzen der Natur widersprechen. — Wenn menschliche Angelegenheiten die Fabel des Gedichtes ausmachen,

so muß jede Begebenheit, jeder Zufall, jeder Umstand natürlich seyn, oder die Nachahmung ist unvollkommen. Doch ist dieser Fehler noch immer unendlich verzeihlicher, wenn man ihn gegen denjenigen hält, da man Dinge vorbringt, die ganz wider die Natur streiten. In dem Hippolytus des Euripides wünscht sich Hippolytus, einen Andern in seinem Zustande zu sehen, um — diesen Zustand recht empfinden zu können. Wie sehr, sagt er, würde mich sein Unglück nicht rühren! — Als wenn es natürlich wäre, durch eines Andern Unglück mehr gerührt zu werden, als durch sein eigenes. — In Moliere'ns Geitzigem ergreift Harpagon, der bestohlen worden, sich selbst bei'm Arme, indem er ihn für den Arm des Diebes hält. An einer andern Stelle drückt er sich so aus: Ich will die Obrigkeit suchen, und mein ganzes Haus zur Tortur bringen lassen, Mägde, Bedienten, Sohn, Tochter, ja mich selbst." — Dieß ist so abgeschmackt, daß es kaum ein Lächeln erregt, als über den Autor selbst.

b) Folgende Beispiele sind von der zweiten Art der Gesinnungen, die einander selbst widersprechen. — In Shakspeare's Julius Cäsar heißt es einmahl: Heiße mich jetzt eilen, und ich will Unmöglichkeiten bestreiten, ja, sie selbst überwinden. In Corneille'ns Cid heißt es: Dein Arm allein hat das Recht, einen Unüberwindlichen zu überwinden. Ein anderer Dichter sagt im Affecte der Bewunderung: Sein Nahme sey gelobet! Sein Nahme müsse besungen, seine Werke gepriesen werden, noch jenseits der Ewigkeit! (Racine's Esther.) In Milton's verlorenem Paradiese sagt Satan:

— Wie soll ich, Verworfner!
Seinem unendlichen Zorn entfliehen, — der Verzweiflung entfliehen,
Die mich beständig verfolgt? Wohin ich flieh', ist die Hölle.
Ich bin selbst mir die Hölle! Und in der tiefesten Tiefe
Find' ich noch eine tiefere Tiefe, die, mich zu verschlingen,
Ihren drohenden Schlund aufthut. —

c) Von der dritten Art, die bloß Unsinn und Ausschweifung enthält, nehme man folgende Beispiele. Lucan

spricht von Pompejus Grabmahl: „So weit der Nahme der Römer fliegt, das ganze Reich ist Pompejus Grabmahl. Verschütte diesen Leichenstein, der von den Verbrechen der Götter zeugt! Nimmt Herkules den ganzen Öta, nimmt Bacchus alle die Nysaischen Anhöhen ein, warum ist dem Pompejus ein einziger Stein in Ägypten bestimmt? Das ganze Land kann ihm zum Grabmahle dienen, da sein Nahme auf keinen Ort eingeschränkt ist. Laßt uns von den Ufern des Nilus entweichen, und ihren Sand nie betreten, damit wir nicht, o Pompejus, deine Asche entweihen. — Die folgende Stelle ist wahre Tollheit. In Shakspeare's Julius Cäsar, 2. Act, 4. Scene, sagt Cäsar: Die Gefahr weiß vollkommen, daß Cäsar noch gefährlicher ist, als sie. Wir wurden an Einem Tage Beide von einer Löwinn geboren, ich der Älteste und der Schrecklichste.

Gleichwie nach demjenigen, was wir bisher erwogen haben, die Gesinnungen den Affecten und Leidenschaften gemäß seyn müssen, so muß endlich auch der Sprachausdruck beiden angemessen seyn. Hierüber nur noch einige flüchtige Bemerkungen und Beispiele. — Unter den Beschaffenheiten, welche den gesellschaftlichen Theil unserer Natur ausmachen, unterscheidet sich besonders der Hang, unsere Meinungen, unsere Gefühle, und Alles, was uns rührt, Andern bekannt zu machen. Unglück und Unrecht rühren Jeden in einem hohen Grade, und wir sind so geneigt, uns darüber zu beklagen, daß wir zuweilen, wenn wir keinen Freund und Bekannten haben, der an unserm Leiden Theil nehmen könnte, gleichwohl laute Klagen vorbringen, wenn auch Niemand um uns ist, der uns hört.

Aber so natürlich dieser Hang auch ist, so wirkt er dennoch nicht in jedem Zustande des Gemüthes. In einer unmäßigen Betrübniß z. B. will man gern betrübt seyn, und verschmähet allen Trost. Eine unmäßige Betrübniß ist folglich sprachlos. Denn so bald man klagt, sieht man Trost. Es ist ein Labsal für Elende, sagt ein Englischer Dichter, wenn sie einen kleinen heimlichen Vorrath von nahem innerlichen Weh noch haben, einen Schatz innerlichen Kummers, den Niemand muthmaßt, über den sie klagen, weinen

und trauern, den sie wie Schlemmer allein verzehren können. (Braut in Trauer. 1. Act, 1. Auftritt.) Erst wenn die Betrübniß abnimmt, dann, und nicht eher findet sie Worte. Wir klagen alsdann, weil das Klagen eine Bestrebung ist, die Seele von ihren Leiden zu befreien.

Die Affecte des Erstaunens und Schreckens schweigen auch, jedoch aus einer andern Ursache. Sie bewegen nähmlich das Gemüth so heftig, daß sie auf einige Zeit den Gebrauch seiner Kräfte, und besonders der Rede hemmen. — Liebe und Rache reden eben so wenig, wenn sie unmäßig sind, als unmäßige Betrübniß. Mäßige Liebe hingegen äußert sich in Klagen, wenn sie unglücklich ist. Und ist sie glücklich, so ist sie voll Freude, welche so wohl in Worten, als Geberden ausgedrückt wird.

Da kein Affect ein langes und ununterbrochenes Daseyn hat, noch gleichsam immer mit gleichem Pulse schlägt, so ist auch die Sprache der Affecten ungleich und unterbrochen. Im Aufbrausen des Affects drücken wir nur die hauptsächlichsten Gesinnungen mit Worten aus. Im gewöhnlichen Umgange wird ein Mensch, der alle seine Gedanken vorbringt, mit Recht als ein Schwatzhafter angesehen. Vernünftige Personen bringen keine Gedanken vor, die nicht eine gewisse Figur machen. Auf gleiche Weise sind wir nur geneigt, die stärksten Merkmahle des Affects in Gesinnungen und Worten auszudrücken, besonders, wenn er nach einigem Stillstande mit Heftigkeit zurückkommt.

Schon mehrmahls habe ich zu erkennen gegeben, daß man die Gesinnungen nach Affect und Leidenschaft, und die Sprache nach beiden stimmen müsse. Erhabene Gesinnungen erfordern einen erhabenen Ausdruck; zärtliche Gesinnungen müssen in sanfte fließende Worte gekleidet werden. Wenn das Gemüth durch einen Affect niedergeschlagen wird, so müssen auch die Gesinnungen mit demüthigen Worten ausgedrückt werden. Die Worte haben eine genaue Verbindung mit den Ideen, die sie bezeichnen, und es wird zwischen ihnen die größte Übereinstimmung erfordert. Ein hoher Ton der Sprache bei'm Ausdrucke einer gemeinen und niedrigen Gesinnung, hat eine schlimme Wirkung durch die

mißhellige Mischung der Gefühle. Eben so stark ist die Mißhelligkeit, wenn erhabene Gesinnungen in niedrigen Worten ausgedrückt werden. Horaz sagt: Etwas Komisches will nicht in tragischen Versen vorgetragen seyn. Eben so verwirft die Beschreibung der Mahlzeit des Thyestes einen niedrigen Ton, der sich fast bis zum Soccus herabläßt.

Indessen wird hierdurch gleichwohl der figürliche Ausdruck nicht ganz ausgeschlossen, der, innerhalb mäßiger Schranken, die Gesinnungen belebt und erhebt. Eine ganz entgegen gesetzte Wirkung empfinden wir, wenn man den figürlichen Ausdruck über die gehörigen Schranken treibt.

Zu gleicher Zeit nehmen nicht alle Affecten und Leidenschaften auf gleiche Weise die Figuren an. Angenehme Affecten, welche die Seele heben oder schwellen, äußern sich gern in starken Beiwörtern und in figürlichem Ausdrucke. Demüthigende Affecten hingegen, die uns den Muth nehmen, suchen sehr schlicht und einfältig zu reden. Horaz sagt daher: Auch in der Tragödie klagen Telephus und Peleus meistens in einer niedrigen Sprache, wenn Beide arm und verbannt sind. Man verwirft schwülstige, tönende Worte, wenn man das Herz des Zuhörers durch seine Klagen zu rühren sucht.

Der figürliche Ausdruck ist die Frucht einer begeisterten Einbildungskraft, und kann aus diesem Grunde nicht die Sprache des Kummers oder des Leidens seyn. Dergleichen Ähnlichkeiten zwischen den Worten und Gedanken zu erhalten, müssen die Gesinnungen thätiger und ungestümer Affecten in Worte gekleidet werden, in welchen die meisten Sylben hurtig und kurz ausgesprochen werden. Denn diese machen einen Eindruck von Geschwindigkeit und Eile. Affecten hingegen, die bei ihren Gegenständen verweilen, werden am besten mit Worten ausgedrückt, welche die meisten langen Sylben haben. Eine melancholische Person hat eine langsame Reihe von Vorstellungen. Daher stimmt mit dieser Verfassung des Gemüthes der Ausdruck am besten überein, wenn die meisten Wörter nicht nur aus langen, sondern auch aus vielen Sylben bestehen.

Zur Erhaltung dieser Ähnlichkeit ist noch ein anderer

Umstand nöthig, nähmlich, daß die Sprache, dem Gefühle gemäß, sanft oder rauh, einförmig oder unterbrochen seyn muß. Gelinde, milde und liebliche Gefühle werden am besten mit sanften und fließenden Worten ausgedrückt. Erstaunen, Furcht, Schrecken und andere unruhige Affecten erfordern Beides, einen rauhen und abgebrochenen Ausdruck. — Keinem aufmerksamen Forscher der menschlichen Natur kann es entgehen, daß man in dem Tumulte des Affects gemeiniglich dasjenige zuerst ausdrückt, was uns am meisten am Herzen liegt. Ein schönes Beispiel hiervon ist folgende Stelle im Virgil: Ich, ich! Hier ist er, der es gethan hat. Auf mich wendet eure Waffen, Ihr Rutuler, von mir kommt der ganze Betrug.

Wenn überhaupt die Sprache heftiger Affecten verstümmelt und abgebrochen seyn muß, so müssen es die Monologe vorzüglich seyn. Die Natur hat die Rede für die Gesellschaft bestimmt; und obgleich ein Mensch, der allein ist, seine Gedanken allezeit in Worte kleidet, so bringt er doch selten diese Worte vor, wenn er nicht durch irgend eine starke Gemüthsbewegung dazu getrieben wird. Und auch dann thut er es nur nach gewissen Zwischenräumen, in unterbrochenen Ausdrücken. Shakspeare's Monologe können mit Recht für ein Muster angenommen werden; denn es ist nicht leicht, sich ein vollkommneres Muster zu denken.

Diese Monologe sind genaue und kühne Copieen der Natur. In einem affectvollen Monologe fängt man damit an, daß man laut denkt, und bloß die stärksten Gefühle werden dann ausgedrückt. In dem Maße, wie man hitziger wird, fängt man an, sich einzubilden, man werde von Andern gehört, und geräth darüber allmählich in eine zusammenhängende Rede. — Wie weit sind nun aber nicht fast die meisten Monologe von diesen Mustern entfernt! Bei weiten der größte Theil ist so unglücklich ausgeführt, daß sie viel mehr Mißfallen, als Wohlgefallen erwecken. Die Monologe der berühmtesten Alten sind nicht hiervon ausgenommen. In des Euripides Iphigenia in Tauris erscheint im ersten Auftritte die Prinzessinn, und erzählt sich

in einem Monologe ihre eigene Geschichte. Eben dieselbe Unschicklichkeit findet sich im ersten Auftritte der Alcestis, und fast ohne Ausnahme in allen Eröffnungen der Tragödien des **Euripides**. Nichts kann in der That lächerlicher seyn. Es erinnert den Leser an die sinnreiche Erfindung in der Gothischen Mahlerei, jede Figur, vermittelst eines beschriebenen Zettels, der ihr aus dem Munde geht, sich ankündigen zu lassen. Es ist in den meisten Monologen gar zu sichtbar, daß sie nur dazu dienen, dem Zuschauer etwas zu beschreiben oder zu erzählen, worüber die Personen sonst nimmermehr für sich selbst laut gesprochen haben würden, und die Monologe arten alsdann zu bedachtsamen und umständlichen zusammenhängenden Reden aus. Das ist aber wahre Unnatur.

Monologe über lebhafte oder interessante Materien, die eben keinen starken Affect, keine starke Leidenschaft erregen, können freilich in einer zusammenhängenden Reihe von Gedanken fortgesetzt werden. Wenn z. B. die Natur und die Munterkeit des Gegenstandes einen Menschen treibt, seine Gedanken in Form eines Gespräches vorzubringen, so muß der Ausdruck unverändert die Form eines Gespräches zwischen Personen behalten. Dieß rechtfertigt den Monolog des Fallstaff über die Ehre in **Shakspeare's** Heinrich VI.

Auch ohne die Form eines Gesprächs läßt sich eine zusammenhängende Rede in einem Monologe rechtfertigen, wenn der Gegenstand wichtig ist, und einen starken Eindruck macht, ohne gleichwohl uns sehr zu beunruhigen. Denn wenn überhaupt ein Mensch laut denken kann, so muß er hier nothwendig die Rede und die Gedanken in einer ununterbrochenen Reihe fortsetzen. Aus diesem Gesichtspuncte kann die Kritik nichts Verwerfliches an dem berühmten und bewundernswürdigen Monologe im Hamlet über Leben und Unsterblichkeit, Seyn, oder Nichtseyn u. s. w. finden, da er eine gelassene Betrachtung über den Gegenstand ist, der uns am meisten interessirt. — Zu den gröbern Fehlern, vor denen sich jeder redende Künstler zu hüthen hat, gehört die Pracht im Ausdrucke, die sich über den Ton der Gesinnung erhebt. — Und eben so auch eine Sprache, die für den Ernst,

die Würde, oder die Wichtigkeit des Gegenstandes zu gekünstelt, oder zu figürlich ist.

Eine andere Art von Fehler ist es in Rücksicht auf den Ausdruck, wenn er für starke Affecten und Leidenschaften zu leicht und zu munter ist. Die Todesangst, die eine zärtliche Mutter bei der grausamen Ermordung zweier hoffnungsvollen Söhne fühlen muß, verwirft unstreitig allen bilderreichen und figürlichen Ausdruck, der hier im höchsten Grade mißhellig ist. Gleichwohl läßt Shakspeare in Richard III. eine solche Mutter folgender Gestalt reden: Ach, meine armen Prinzen! Ach, meine zarten Kinder, noch nicht aufgeblühete Blumen, nur erst keimende Freuden! Wenn eure holden Seelen noch in der Luft fliegen, und nicht in ihr ewiges Verhängniß versenkt sind, o, so schwebet um mich her auf euern leichten Fittichen, und vernehmt die Klagen eurer Mutter! — Anderswo, im König Johann, sagt der König Philipp zu Constantia: Du bist so sehr in die Betrübniß, als in dein Kind verliebt. Und Constantia: Die Betrübniß füllet den Platz eines abwesenden Kindes. Sie liegt in seinem Bette, geht mit mir auf und nieder, nimmt seine lieblichen Mienen an, wiederhohlt mir seine Worte, bringt mir alle seine schönen Eigenschaften in's Gedächtniß, füllt seine leere Kleidung mit seiner Gestalt. Also habe ich wohl Ursache, in die Betrübniß verliebt zu seyn. — Wie gespielt ist das für den Affect!

Wenn der Ausdruck vollends zu einem bloßen Getändel mit dem Schalle der Worte, oder zu einem Wortspiele ausartet, so ist das ein Fehler, der mit nichts entschuldigt werden kann. In dem Aminta des Tasso fragt einmahl ein Liebhaber: Wie er, der sich selbst verloren, doch eine Geliebte zu finden im Stande sey? — Bei'm Shakspeare sagt einmahl ein Liebender: Sterben heißt von sich selbst verbannt seyn; und Sylvia ist Ich selbst. Von ihr verbannt, bin ich von mir selbst verbannt. Eine tödtliche Verbannung! — Eine andere Personage sagt einmahl: Ich bitte, seyn Sie vergnügter. Wenn Sie alle Betrübniß sich allein zueignen, so berauben Sie mich einer Hälfte. — Antonius sagt bei eben diesem Dichter, wenn er vom Julius Cäsar redet: O Welt,

du wareſt der Wald dieſes Herzens, und dieſes in der That das Wild von dir. Wie liegſt du hier, gleich einem Hirſche, der von vielen Fürſten geſchoſſen iſt! — Anders läßt ſich das kindiſche Wortſpiel im Deutſchen nicht füglich geben. Denn Heart heißt das Herz, und Hart ein Hirſch. Dieſes Getändel mit dem Schalle der Wörter iſt der allerniedrigſte Witz, und in affectvollen Situationen ganz unverzeihlich.

Man ſollte glauben, daß es unnöthig wäre, vor Ausdrücken zu warnen, die gar keinen, oder keinen deutlichen Sinn haben; und dennoch findet man Manches dieſer Art auch bei guten Schriftſtellern in affectvollen Situationen. Ein unerhörter Liebhaber tröſtet ſich einmahl durch folgendes quid pro quo: Iſt ſie ſpröde, und verachtet meine edeln Flammen, kann ich ihr kaltes Herz nicht bewegen, gut! So will ich meine Liebe ſelbſt lieben, und ſie zu meiner Gebietherinn machen. — Ein Bewunderer eines Helden ruft einmahl aus: Dieſer iſt es, von welchem nicht Menſchen, von welchem der Krieg ſelbſt überwunden worden iſt. — Ein Liebhaber klagt über den Tod ſeiner Geliebten, und ſagt: War es nicht ungerecht, ihren Athem von der Erde zu rauben, und uns ſtatt des Lebens nichts, als Tod zu laſſen? —

Ich beſchließe meine rhapſodiſchen Bemerkungen über dieſe Materie, über welche ſich wohl ſchwerlich jemahls ein Philoſoph und Kunſtrichter ganz Genüge thun wird, noch mit einigen kurzen Erinnerungen, was man in Rückſicht auf Entſtehung, Wachsthum und Abnahme der Affecten und Leidenſchaften, ſo wie auch auf ihre Übergänge in andere Affecten und ihre verſchiedenen Miſchungen zu beobachten hat.

1) Der Künſtler muß uns billig die Gründe vorlegen, oder doch ſehr leicht finden laſſen, woraus der Affect, den er darſtellt, entſpringet. Und je heftiger der Affect ſelbſt iſt, deſto wichtiger muß auch die Veranlaſſung dazu ſeyn. Denn ohne Wahrnehmung eines hinreichenden Grundes, ohne wichtige Veranlaſſung können wir uns nicht für eine Sache mit Wärme einnehmen laſſen. Ohne das können wir weder dem Künſtler, noch den handelnden Perſonen, die er uns vorſtellt, nachempfinden. Wir können weder mit dem Zornigen zürnen, noch mit dem Weinenden weinen, wenigſtens nicht

so zürnen, nicht so weinen, als es der Künstler verlanget, wenn wir nicht wissen, warum jener zürnt, warum er weint. — Diese Veranlassung muß uns auch ferner hinlänglich und gerecht dünken. Denn wir können unmöglich mit Gefühlen und Affecten sympathisiren, die wir nicht billigen. Eben derselbe Grad des Schmerzens über den Verlust eines Freundes, einer Geliebten, als über den Tod eines Kanarienvogels geäußert, kann uns vielleicht nur in dem ersten Falle in ein gleiches Mitgefühl versetzen, da er im zweiten Falle uns Verdruß und Lachen zubereitet, oder ganz gleichgültig läßt. Je erlaubter, je löblicher, und seiner Ursache gemäßer der Affect ist, desto leichter kommt das Mitgefühl zu Stande.

2) So wichtig aber auch die Veranlassung zur Entstehung, zum Wachsthume und zur Abnahme des Affectes seyn mag, so muß man sie doch nicht auf Ein Mahl und plötzlich durch Sprünge, sondern nach dem Gesetze der Stätigkeit stufenweise entstehen, anschwellen und abnehmen lassen. Denn Sprünge, und plötzliche Übergänge, ohne Mittelglieder, können nicht nachgefühlt werden. Entweder geht man aus dem Zustande der Ruhe und Gleichgültigkeit in den Zustand einer entschiedenen begehrenden oder verabscheuenden Leidenschaft über, oder von diesem Zustande in jenen zurück. In beiden Fällen muß man alsdann entweder das Gefühl allmählich verstärken und schwächen, oder man muß gewisse mittlere Zustände und Veränderungen des Gemüthes zu Hülfe nehmen, z. B. Verwirrung, Schrecken, Erstaunen, Unglauben, Hin- und Herschwanken u. s. w. Durch diese mittlern Zustände muß man den Übergang in die Leidenschaft und den Rückgang in den völligen Zustand der Ruhe und Besonnenheit vorbereiten. Diese mittlern Zustände können nun freilich nach Beschaffenheit der Umstände bald kürzer, bald länger anhalten, und in gewissen Fällen mögen sie kaum bemerkt werden können. Aber fehlen dürfen sie dennoch niemahls; sollte sie auch in dramatischen Werken der Schauspieler bloß durch Pausen und Geberdenspiel andeuten.

3) Nach diesem Gesetze der Stätigkeit, und den daraus herfließenden Regeln müssen auch die bereits entschiedenen

Affecten angeschwellt, und noch weit mehr die Übergänge aus einem entschiedenen Affect in einen andern entgegen gesetzten vorgestellt werden. Der Übergang von einem Affect in den andern ist bei einigen leichter, bei andern aber schwieriger, je nachdem sie mit einander verwandt, oder nicht verwandt sind. So stehen alle Arten von Liebe zu Personen in genauer Verwandtschaft, und erwecken und erheben sich auf sehr geringe Veranlassungen. Jede Art der Liebe kann Muth machen; aber nicht umgekehrt. Liebe und Ehrgeitz erregen leicht Eifersucht. Das Mitleiden erweckt leicht Liebe. Ruhmsucht leicht Haß, Mißgunst, Unwillen und Neid. Zorn und Muth, Boßheit und Rachgier, Stolz und Trotz sind sehr nahe durch leicht zu entdeckende Bande verknüpft. Hier kann der Übergang leicht dargestellt werden. Sind sie aber nicht verwandt, wie z. B. Liebe und Haß, so müssen sie eben so behandelt werden, wie die entfernten Extreme gleichartiger Affecten, und es müssen gewisse mittlere Zustände der Seele zu Hülfe genommen werden, um bei den Übergängen das Gesetz der Stätigkeit zu beobachten. —

Ich endige hiermit die Materie von den Sinnengefühlen, so wie von den Gefühlen überhaupt, und damit den ersten Theil der allgemeinen Ästhetik, der von dem ästhetischen Stoffe handelte. Sie erinnern sich unstreitig noch, daß die allgemeine Ästhetik in zwei Haupttheile zerfällt, indem bei einem ästhetischen Kunstwerke zweierlei in Betrachtung kommt, nähmlich, 1) sein Inhalt, und 2) seine Behandlungs- und Darstellungsart. Der Inhalt, oder der Stoff eines ästhetischen Kunstwerkes sind Gefühle, oder Gefühl erweckende Gegenstände und Vorstellungsarten. Von diesen haben wir bisher im ersten Theile gehandelt. Wir wenden uns nunmehr zum zweiten.

Druckfehler im ersten Bande.

Seite 5, Zeile 12 v. u., statt die, lies die:
— 7, — 5 v. u., st. Gefähl, l. Gefühl.
— 17, — 12 v. u., st. vernehmsten, l. vornehmsten.
— 24, — 7 v. o., st. diesem, l. diesen.
— 31, — 5 v. u., st. zum haben, l. zu haben.
— 70, — 11 v. u., st. Molliere, l. Moliere.

